



HUMANIDADES E MOVIMENTO: CRÍTICA, CULTURA E CONHECIMENTO

Victor Finkler Lachowski
Murilo Bernardon
Joana Giacomassa de Oliveira
(org.)



ISBN: 978-65-83315-15-1

Organização

Victor Finkler Lachowski

Murilo Bernardon

Joana Giacomassa de Oliveira

Revisão Final

Victória Nantes Marinho Adorno

Diagramação e Projeto Gráfico

Renan da Silva Dalago

Conselho Editorial

Editora Coletivo Cine-Fórum

Disponível em

www.editoracoletivocineforum.com.br

As opiniões expressas pelos autores pertencem a eles e não refletem necessariamente a opinião do Conselho Editorial ou da Editora.

Direitos reservados a

EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

marca registrada

Goiânia, Goiás

editora@coletivocineforum.com

www.editoracoletivocineforum.com.br



Esta obra é de acesso aberto.

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

O CONTEÚDO DESTA PUBLICAÇÃO, SEU TEOR, SUA REVISÃO E SUA NORMALIZAÇÃO SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES.

Publicação digital da Editora Coletivo Cine-Fórum. A seleção da obra foi realizada pelo Conselho Editorial da Editora Coletivo Cine-Fórum, com base em avaliação cega por pares sem uso de Inteligência Artificial.



HUMANIDADES E MOVIMENTO: CRÍTICA, CULTURA E CONHECIMENTO

Victor Finkler Lachowski
Murilo Bernardon
Joana Giacomassa de Oliveira
(org.)



COMITÊ CIENTÍFICO E AVALIADORES

Dra. Adrianna Alberti (UFMS)
Dr. Altamir Botoso (PPGLetras - UEMS)
Dra. Aline Saddi Chaves (PPGLetras - UEMS)
Profa. Dra. Ana Rita Vidica (PPGCOM - UFG)
Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies (PPG-CINEAV - Unespar)
Profa. Dra. Ana Paula Tribesse Patrício Dargel (PPGLetras - UEMS)
Prof. Dr. Anderson dos Santos Paiva (PPGCOM - UFRR)
Profa. Dra. Ângela Teixeira de Moraes (PPGCOM - UFG)
Prof. Dr. Arlindo Jose De Souza Neto (PPGCISH - UERN)
Prof. Dr. Arkley Marques Bandeira (PPGCult - UFMA)
Profa. Dra. Ariane Diniz Holzbach (PPGCOM-UFF)
Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos (PPG-CINEAV - Unespar)
Profa. Dra. Carina Luisa Ochi Flexor (PPGCOM e PPGAV - UnB)
Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV - Unespar)
Dr. André Rezende Benatti (PPGLetras - UEMS)
Prof. Dr. Daniel Conte (PPG em Processos e Manifestações Culturais - Freevale)
Profa. Dra. Juslaine De Fátima Abreu Nogueira (PPG-CINEAV - Unespar)
Profa. Dra. Lara Lima Satler (PPGCOM-UFG)
Prof. Dr. Laecio Ricardo de Aquino Rodrigues (PPGCOM-UFPE)
Dra. Maria de Lourdes Silva (UEMS)
Profa. Dra. Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (PPGCOM-UFRB)
Dra. Marinete A. Zacharias Rodrigues (PROFHistória - UEMS)
Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes (PPGLetras - UEMS)
Profa. Dra. Patricia Rebello da Silva (PPGCOM - UERJ)
Profa. Dra. Patricia Maria Uchôa Simões (FUNDAJ/UFPE)
Prof. Dr. Paulo Cesar Silva de Oliveira (PPGCOM - UERJ)
Prof. Dr. Pedro Henrique Cremonez Rosa (PPGCOM - UEL)
Dr. Volmir Cardoso Pereira (PPGLetras - UEMS)
Prof. Dr. Roberto Tietzmann (PPGCOM - PUCRS)
Prof. Dr. Rodrigo Daniel Levoti Portari (PPG-Comunicação e Poder - UFMT)
Profa. Dra. Vanessa Arlésia de Souza Ferretti (PPGLetras - UEMS)
Prof. Dr. Vilso Junior Santi (PPGCOM - UFRR)
Prof. Dr. Wilson Rogério Penteado Júnior (PPGCS - UFRB)
Msc. Victória Nantes Marinho Adorno (UFGD)

EQUIPE COLETIVO CINE-FÓRUM®

Cofundador e Diretor Geral

Renan da Silva Dalago

Cofundadora do Coletivo Cine-Fórum

Ágatha Martins Avila

Editor Assistente

Murilo de Castro

Coordenadora de Projetos

Victória Nantes Marinho Adorno

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Humanidades e Movimento [livro eletrônico] :
crítica, cultura e conhecimento / [organização de
Victor Finkler Lachowski, Murilo Bernardon, Joana
Giacomassa de Oliveira]. -- Goiânia, GO : Coletivo
Cine-Fórum 2026.
PDF

vários autores.
Vários colaboradores.
ISBN 978-65-83315-15-1

1. Artigos - Coletâneas 2. Comunicação -
crítica e conhecimento 3. Narrativas 4. Literatura
5. Sociedade 6. Semiótica 7. História geral
I. Lachowski, Victor Finkler. II. Bernardon,
Murilo. III Oliveira, Joana Giacomassa de.

26-353741.0

CDD-001

Índices para catálogo sistemático:

1. Conhecimento (obras interdisciplinares gerais) 001

Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária CRB -
SP-010133/O

COSMOFAGIA E PLATAFORMIZAÇÃO: INFRAESTRUTURAS DIGITAIS NA DISPUTA COSMOPOLÍTICA INDÍGENA Samir Gid Allysson Martins	11
A LOBIMOÇA NA ALCATEIA DO GLOBOPLAY: HIBRIDISMO DE GÊNEROS E IDENTIDADES JUVENIS NA FICÇÃO SERIADA BRASILEIRA João Paulo Hergesel Rogério Ferraraz Ana Catarine Mendes da Silva	25
CONCEITOS JUNGUIANOS EM MARIANA, O ANJO DAS DONZELAS E UM SONHO E OUTRO SONHO DE MACHADO DE ASSIS Lilian Maria Custódio Toledo	41
AMBIENTES DE APRENDIZAGEM INTERCULTURAIS: INCLUSÃO ESCOLAR EM SALA MULTISSERIADA INDÍGENA Elen Gomes Pereira Nailza Nascimento Matos	55
NARRARES DA PENUMBRA COMO PRÁTICA MNEMÔNICA EM “O CACHIMBO DE FELIZBENTO” Leandro Moreto da Rosa Ernani Mügge	66
DIREITO À MEMÓRIA: OS HORRORES DE UMA GUERRA ESQUECIDA EM <i>A GUERRA DA PAPOULA</i> E <i>HERDEIRAS DO MAR</i> Isabella Tagata Ferreira	79
TERRA E TERREIRO: IDENTIDADES FORJADAS NAS RELAÇÕES COLETIVAS Angélica de Souza Lima Vincent Abiorana	94
RELEITURAS DO MOVIMENTO MODERNISTA PAULISTA A PARTIR DE 1942: POR UMA PERSPECTIVA DESCOLONIAL Pedro Henrique Alves de Medeiros	108
CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA AGENTE SEMIÓTICA EM MEIO A DIVERSOS SISTEMAS DE SIGNOS Gilmar Hermes	118
EDUCAÇÃO AFROCENTRADA COMO PEDAGOGIA DECOLONIAL: UM ANTÍDOTO PARA A EDUCAÇÃO EUROCÊNTRICA E UMA ESTRATÉGIA PARA A EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA Maurício Silva Márcia Moreira Pereira	140

<i>BRAZA DORMIDA</i> , DE HUMBERTO MAURO: MELODRAMA E INDUSTRIALIZAÇÃO NA 3ª ÉPOCA DO CINEMA BRASILEIRO Rômulo Gomes Baena Wagner Corsino Enedino Michelle Oliveira do Espírito Santo Corsino Vanessa Hagemeyer Burgo	154
VIDAS DESLOCADAS: DISCUSSÕES SOBRE TRAUMA, INFÂNCIA E VIOLAÇÕES DE DIREITOS HUMANOS A PARTIR DO FILME <i>CAFARNAUM</i> (2018), DE NADINE LABAKI Flávia Abud Luz	164
ROMANTISMO E MODERNIDADE: LEITURAS PARA UMA SOCIOLOGIA DA NATUREZA Aline de Amorim Cordeiro Viana	178
DA CIDADELA À FARIA LIMA: A ESTÉTICA DA ESPOLIAÇÃO E O REALISMO CAPITALISTA NA PRIVATIZAÇÃO DA SABESP Juarez Moreno de Camargo e Silva Bruna Mariane Gomes de Camargo	193
“ESSES SEMPRE MERECEM POUCA HISTÓRIA DA GENTE”: A TEMÁTICA DO BANDITISMO SOCIAL EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> DE GUIMARÃES ROSA Everton Luís Teixeira	205
ASPECTOS LINGÜÍSTICOS E DISCURSIVOS DA RESISTÊNCIA INDÍGENA NO BRASIL, DE 1988 À CONTEMPORANEIDADE Tiago Eric de Abreu	219
LEITURA LITERÁRIA NO METAVERSO: ANÁLISE DE JOGO DO <i>ROBLOX</i> A PARTIR DE <i>O LEÃO</i> , <i>A FEITICEIRA</i> E <i>O GUARDA-ROUPA</i> , DE C. S. LEWIS Nickolas Marques de Andrade Valéria Bussola Martins	237
CINEMA E HISTÓRIA: A QUESTÃO DO EXÍLIO NO FILME <i>EM TEU NOME</i> Vitória Kaylany dos Santos Silva Paulo Roberto de Azevedo Maia	251
FILMAR AS SENSações: A VERTICALIDADE DE MAYA DEREN Fernanda Ianoski Ferro	260
“A CARTOMANTE”: UMA ANÁLISE PROPPIANA DO CONTO DE MACHADO DE ASSIS Layla de Oliveira Vasconcellos Regina Brito	274

ADMIRÁVEL/ABOMINÁVEL CINEMA VIRTUAL: A EMINENTE TRANSFORMAÇÃO PARADIGMÁTICA NA REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA Aldo Luís Pedrosa da Silva Leonardo Antônio de Andrade Giani	284
“UM DIA, DE REPENTE”: LUGAR DE MEMÓRIA NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA Deivide Almeida Ávila	296
ENSINO DE HISTÓRIA E O FILME DESLEMBRO: O QUE O TEMA DO EXÍLIO PODE NOS ENSINAR? Thaís Monise de Lima Xavier Paulo Roberto de Azevedo Maia	305
C.M.M. - CONCEPÇÃO, MATERIALIZAÇÃO E MÉTODOS: A OFICINA DE MADEIRA COMO DISPOSITIVO PEDAGÓGICO NA FORMAÇÃO ACADÊMICA, NA MONITORIA E NA CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO EM PROCESSOS EXPERIMENTAIS Celio Martins da Matta Carlos Eduardo F. Ponzini	320
UM ESTRANHO E LAMENTÁVEL DRAMA NUPCIAL: A INTIMIDADE DE D. CÂNDIDA TRANSFORMADA EM UM CORPO DE DELITO - (SALVADOR, 1878) Ana Paula Moura da Costa Serioja Rodrigues Cordeiro Mariano	332
HISTÓRIAS EM IMAGENS: PROJETO DE FOTOLIVRO TEMÁTICO SOBRE A JORNADA, PROCESSO E PRODUTO DE UM ARTESÃO PARAIBANO Nina Karl dos Anjos	345
SOBRE OS AUTORES	358

O primeiro livro de 2026 da Editora Coletivo Cine-Fórum.
Um livro digital do Colégio de Humanidades (CAPES).

COSMOFAGIA E PLATAFORMIZAÇÃO: INFRAESTRUTURAS DIGITAIS NA DISPUTA COSMOPOLÍTICA INDÍGENA

Samir Gid

Allysson Martins

ANTECEDENTES

Este texto surge da necessidade de complementar e aprofundar algumas questões que estamos desenvolvendo no âmbito da pesquisa “Desinformação contra os povos originários: combate à mentira sobre indígenas brasileiros pelas agências digitais de checagem de fatos”, financiada pelo CNPq, e conduzida pelo MÍDI — Laboratório de Mídias Digitais e Internet na Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

Ele parte da tentativa de justificar uma hipótese de fundo, oriunda de um outro trabalho, em avaliação, sobre a homologia entre a comunicação indígena nas redes sociais e as suas técnicas de caça e de guerra: “o guerreiro é a instância xamânica das plataformas”. A justificativa consiste em levantar argumentos a favor de uma dimensão cósmica e material, logo, transversal, que contorna politicamente os sistemas de produção/predação, as interações e as disputas virtuais indígenas.

O sistema a que nos referimos pode ser compreendido como um regime perspectivista (ameríndio) que opera segundo uma lógica simultaneamente produtiva e predatória, cujo modelo são as plataformas digitais (Magalhães, 2022). Elas não apenas organizam fluxos de informação, mas extraem, processam e recirculam dados como matéria-prima, constituindo uma dinâmica em que visibilidade, atenção e agência não só estão ligadas como também se tornam recursos escassos e disputados. Nesse arranjo, a produção de presença — perfis, conteúdos, métricas e rastros — equivale também à exposição contínua a processos de captura, monitoramento e controle.

As interações, nesse sistema, não se dão apenas como trocas discursivas entre sujeitos, mas como acoplamentos entre diferentes níveis de agência de usuários, interfaces, algoritmos e coletivos, capacitados por parâmetros de legibilidade. Interagir significa tornar-se reconhecível dentro de um diagrama. Assim, a comunicação passa a ocorrer em um circuito em que ver, ser visto e previsto constituem operações inseparáveis: aquilo que é compartilhado reorganiza o campo de possibilidades de ação. As interações são, portanto, situadas e diferenciais, variando conforme a posição ocupada no ambiente multiplataforma e conforme a capacidade de cada agente de modular sua visibilidade, não necessariamente transportando a credibilidade e a reputação que a pessoa (física ou jurídica, nos termos ocidentais) possui fora da rede digital.

Detemo-nos aqui, porém, nas disputas virtuais que estão envolvidas nos projetos digitais indígenas e, mais precisamente, nas grandes escalas que suas intenções implicam em situações menores. Em outras palavras, traçamos uma correspondência sistêmica entre o binômio político amigo-inimigo e o cosmos. Nosso comentário vai em direção a como o colonialismo digital, as campanhas de desinformação e o ativismo indígena implicam a terra, o território e relações cósmicas. O que se segue, portanto, é um desenvolvimento teórico que une: a politização e o padrão da desinformação contra os povos originários (Martins, 2024; Martins, 2025); a distribuição assimétrica de visibilidade entre os perfis indígenas no Instagram e no TikTok (Martins; Gid, 2025); e, inversamente, o potencial de transformação social que essas tecnologias podem oferecer, seguindo um modelo não-instrumental de comunicação, quando usadas com intencionalidade (Hã Hã Hãe, 2025).

Isso se justifica pela necessidade de: 1) corresponder ao desafio, como afirma Descola (2013), de conciliar um relato realista da complexidade local e a inteligibilidade de complexidade global, isto é, das múltiplas formas de relações entre os seres; 2) teorizar o impasse bastante empírico da produção de coletividade e singularidade nas redes sociais; e 3) superar as suas configurações paradoxais, como, por exemplo, quem é o agente e quem é o paciente, ação e reação? Tal enunciado é fato ou ficção, original ou cópia?

Estamos comprometidos, como sugere a explicação cibernética dos sistemas, que, quando nos deparamos com um paradoxo, a solução reside, geralmente, em mudar o nível analítico. Assim, esses casos se tornam compreensíveis à medida que entendemos como a infraestrutura técnica e a lógica da plataforma desestabilizam e reorganizam categorias cósmicas fundamentais (Cesarino, 2022).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde as primeiras experiências de participação ativa de indígenas na cultura digital, no início dos anos 2000, até hoje, vimos a maneira descentralizada de se comunicar ser concentrada nas plataformas de rede social, relevância espriadam de modo geral, em toda a sociedade brasileira. Enquanto, em 2009, de 37 sites e blogs indígenas 62% eram de organizações indígena, 21,62% pessoais e 16,21% etnias (Pereira, 2012), hoje, de 97 perfis indígenas no Instagram e no TikTok — dos incontáveis que existem, 71,9% correspondem a pessoas físicas, e apenas 14,6% dizem respeito a associações, instituições ou organizações coletivas. Ou seja, os perfis pessoais concentram 93,2% da audiência de seguidores (Martins; Gid, 2025).

Se os dados indicam inversão na organização indígena online, com maior peso da influência pessoal sobre a coletiva, é preciso examinar como essas ações se articulam às dinâmicas tecnológicas e qual tecnopolítica as orienta. Ouvi-los é o primeiro passo. A ideia de Krenak (2020) de que nenhum indígena sai sozinho pelo mundo ajuda a compreender o sentido dessas individualizações.

Para Anápuàka Tupinambá (2025), o midiativismo indígena permite às comunidades narrar suas próprias histórias. Trata-se do uso estratégico das mídias para mobilização e resistência na luta por visibilidade e direitos, mas principalmente “como plataforma de *transformação social*” (p. 199, grifo nosso), já que comunicadores têm conseguido arrecadar fundos para melhorias em suas comunidades através, por exemplo, da educação de seus públicos:

refletir sobre a comunicação indígena exige deslocar o olhar de uma compreensão essencialista da identidade do “ser índio” para uma perspectiva que *reconheça o território como extensão viva do corpo e da memória*. O sujeito indígena, enquanto ser territorializado, não se dissocia da floresta, dos rios e dos espíritos que a habitam, elementos que constituem um “corpo coletivo” continuamente violado ao longo da história colonial latino-americana. *Esse corpo-território, portanto, não é apenas espaço físico, mas também campo simbólico de (re)existência* frente às práticas colonizadoras que insistem em destruir os povos originários (Hähähãe, 2025, p. 197, grifo nosso).

Alguns casos paradigmáticos desse tipo de comunicação são a Rádio Yandê (Freitas, 2021; Hã Hã Hãe, 2025; Nascimento, 2020; Pereira, 2025), a Rede Wayuri (Melo et. al., 2025) e a Mídia Indígena (Algave, 2022; Bitencourt, 2017; Ijuim; Queiroz; Apolinario, 2021). Todos esses são importantes veículos independentes de difusão da cultura indígena, que não só tematizam elementos tradicionais e contemporâneos, direitos indígenas, notícias e discussões políticas, como também agem nesse sentido. Além da cobertura de eventos importantes, como o Acampamento Terra Livre, eles já realizaram oficinas de capacitação de comunicadores, produção de conteúdo em aldeias, divulgação de campanhas de saúde e combate à desinformação, em parceria, respectivamente, com a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), o Instituto Socioambiental (ISA) e a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib).

Observa-se também que o caráter político e a longevidade desses projetos se refletem na produção de conteúdo de influenciadores e ativistas para as redes sociais. No Instagram despontam perfis como Mayra Gomez Jügoa, Elison Santos, Txai Suruí, Sâmela Saterê-Mawé, já no TikTok, encontram-se grandes contas como a de Kauri Waiãpi, Cunhã-Poranga e Dickson Tatuyo, além de personalidades que circulam entre as redes e a universidade, como Geni Núñez, Trudruá e entre outros. As publicações têm a finalidade de propagar suas visões de mundo em um ambiente super habitado, mas também controlado por interesses diferentes e contrários às suas cosmologias (Bonin; Kirchof; Ripoll, 2018; Santi; Pio, 2025; Demarchi; Gomes, 2024).

Logicamente, neste momento em que as redes sociais são cada vez mais representativas na produção e no acesso de conteúdos, eles disputam a atenção do leitor com veículos nos quais o indígena geralmente aparece ou como vítima cândida, domesticada ou autor de um mal natural, de selvageria (Antunes, 2024; Graham, 2011; Melo, 2012). Essa impressão criada pela imprensa é um dos elementos que compõe a relação de poder entre o enquadramento jornalístico sobre o indígena e a prevalência do agronegócio — além de madeireiros, garimpeiros e agenda

desenvolvimentista do Estado Brasileiro — em conflitos fundiários que tiram a vida e a terra de comunidades indígenas (Ijuim, Urquiza H.; Urquiza M., 2016; Fulkaxó, 2019).

Martins (2024), ao analisar os principais modelos de mentiras propagadas sobre os indígenas com base nas checagens da agência Lupa, mostra que a temática de crime — atos ilegais teriam sido cometidos por indígenas ou contra eles — é o segundo tipo de mentira mais frequente, “como desviar dinheiro, falsificar identidade e invadir e queimar terras” (Idem, 2023). Esse tipo é precedido apenas pela ideologia, que aponta para a agência da extrema-direita em sua autoria. A consequência disso é o fato de que, quando os povos indígenas são alvo de denúncias e termos como “invasão”, não são apenas eles a sofrer, mas também os padrões de confiabilidade e a utilidade das categorias que organizam um sistema complexo de informação (Foscaches; Brand; Catônio, 2008).

Ao que tudo indica, as produções digitais indígenas só podem ser definidas e compreendidas em relação com uma infraestrutura informacional e, nela, através de constantes e complexas diferenciações dos demais agentes das redes sociais plataformizadas, como, por exemplo, as notícias do jornalismo tradicional, a desinformação, a governança algorítmica, mas também o colonialismo de dados e o extrativismo que sustenta as *big techs* (Varon; Foletto, 2025). Segue, assim, a tendência dos grupos digitais se sentirem mais livres e soberanos onde estão sendo mais influenciados (Cesarino, 2022; Chun, 2016); e a urgência de recriar e articular os coletivos e os níveis possíveis de transformação.

A campanha #ForaGarimpoForaCovid, lançada pelo Fórum de Lideranças Yanomami e Ye'kwana na rede social X, durante a *pandemia* de SARS-CoV-2, em 2020, é um exemplo da “potência da etnocomunicação” em mobilizar e denunciar a situação local de um problema ao mesmo tempo global (Gomes; Santi, 2024), e, portanto, imanente. O mesmo pode ser observado: na Rede Wayuri, cujo termo indígena se refere à ideia tradicional de “trabalho coletivo” ou, no termo nheengatu, “mutirão” (Melo et. al., 2025); e na presença da Urihi Associação Yanomami, fundada em 2016, nas redes sociais, pois Urihi é um conceito polissêmico que expressa o sentido complexo, cosmológico e político da relação entre pessoas e território. Sua tradução — entre “mato, floresta” e “mundo, terra” — é a terra-floresta viva, “carne e pele da terra”, formada a partir da queda de Hutukara, o antigo céu ancestral que despencou e se transformou no atual mundo físico para os Yanomami” (Santi; Pio, 2025).

Esta concepção permite elaborar uma homologia entre florestas e plataformas de rede social, enquanto sistemas relacionais e ontológicos que explicam a “etnocomunicação”, o elo entre os povos indígenas e o território digital (Araújo; Santi, 2022). Isso significa observar as relações — de poder — inerentes a qualquer tentativa de estruturação e socialidade nesse âmbito, seja ela organizada por categorias étnicas, clânicas ou pronominais. Deve-se considerar, assim, a dinâmica — relacional — na qual as partes estão inseridas, e como esta, por sua vez, é um gesto duplo de criação de mundo e reprodução social — ou seu inverso, destruição e extinção.

Para isso, é necessário, por um lado, superar a perspectiva antropocêntrica da paisagem digital, i. e., um instrumento, ou ainda um meio neutro e, de outro, defini-la — de modo agentivo e transformador — como continuidade cósmica da terra e dos territórios. Desse modo, não haveria só novas territorialidades senão primeiro, forças estranhas que, ainda, devem em direção aos povos, transposições e alterações míticas cuja realidade só foi recentemente compreendida sob o símbolo da queda do céu (Kopenawa; Albert, 2015) e os efeitos do que se chama Antropoceno ou Capitaloceno (Crutzen; Stoermer, 2000).

COSMOPOLÍTICA, COSMOPOLITISMO E COSMOFAGIA

Assim como as ações indígenas online operam transformações políticas fora do ambiente digital, as plataformas de rede social também o fazem. Elas não são — como se espera — um reflexo da realidade e das relações pré-existentes, e sim tão produtoras dessas quanto o que havia antes. Através de novos formatos, dinâmicas e estruturas próprias, sua complexidade é inextricável à socialidade que experimentamos, à sociedade de plataformas na qual vivemos (Van Dijck et al., 2018). Esta sociedade, por sua vez, é composta por camadas, ou níveis, que ultrapassam as fronteiras institucionais e os setores tradicionais de organização. Isso só é possível pelo que chamamos de “terraformação” (Bratton, 2016), o projeto de hiperinfraestrutura global, a criação de uma geografia política englobante, feita de sistemas cibernéticos poderosos o suficiente para processar, de modo clusterizado, o social, o científico, o político, o financeiro.

Essa concepção das plataformas permite que seja demarcada uma posição analítica que não recaia nem no determinismo tecnológico nem social, mas ao mesmo tempo afirme os vieses políticos embutidos no design e o seu desdobramento nas disputas que surgem, mais patentemente, na interface do usuário individual. As experiências variam conforme a posição do observador na cadeia infraestrutural de agência — podendo ser mais ou menos libertadoras (Chun, 2016).

À luz dessas transformações, ao invés de unidade autônoma, o indivíduo/usuário emerge como ponto de inflexão em um campo de forças. Os procedimentos de acesso ao real se confundem com a experiência imediata, e a confirmação sensível de opiniões prévias é sustentada por arquiteturas que personalizam mundos e reforçam enquadramentos individuais. No entanto, na escala infraestrutural, o aparato permanece “altamente centralizado, pouco transparente e patentemente monopolístico” (Mozorov, 2018; Neto, 2020), operando segundo critérios recursivos e emergentes que constituem algoritmicamente os sujeitos de modo relacional: perfis coemergem por dinâmicas de clusterização, em uma espécie de ferradura entre hiperindividualização e hiper-relacionalismo.

Esses mecanismos não se orientam por referenciais institucionais consolidados — como família, profissão ou amizade —, e sim por correlações estatísticas que emergem do fluxo de dados, reconfigurando incessantemente as possibilidades de associação (Kotliar, 2020). Decorre uma inflexão na forma do vínculo social: em vez de sujeitos serem incorporados a molduras coletivas

preexistentes, as próprias coletividades se formam a partir das conexões calculadas entre perfis. Assim, determinados agentes, como influenciadores, convertem-se em operadores privilegiados de agregação e modulação de públicos em nichos específicos (Martins; Gid, 2025). Ao mesmo tempo, os usuários deixam de ser apenas participantes para tornarem-se parte constitutiva do meio, a partir do qual os sistemas aperfeiçoam seus próprios parâmetros.

Corroborando para esta ideia, a defesa de Cesarino (2022) sobre a necessidade de expandir as noções de agência, causalidade e tomada de decisão no ambiente midiático. As diferenças de plano de agência e de visibilidade remetem ao que a autora frisa ser promissor no conceito de *affordance*. Ele se refere ao que as próprias relações — entre ambiente e organismo — propiciam/possibilitam (*afford*) aos termos envolvidos. Ou seja, porque a pessoa/usuário pode, inversamente, ser o ambiente de outros tipos de agência, vieses organizacionais embutidos no design das infraestruturas digitais só emergem plenamente na relação com grupos e atores concretos.

Essa articulação decorre de forças sociopolíticas que hoje convergem em arranjos ultraliberais e reacionários, marcados por crise permanente e segmentações homofílicas que intensificam antagonismos. Essa estruturação subverte a alteração relacional indígena, vista, por exemplo, na imbricação comunitária entre animismo e parentesco, no que Krenak (2020) reforça: só se anda junto, em constelações. Nesse regime instável, polos da modernidade deixam de ser oposições fixas: coerção e produção de sujeitos, individualismo e relacionalismo, soberania e governamentalidade oscilam e se recombinar. A radicalização não decorre, portanto, de um conteúdo específico, mas da própria dinâmica sistêmica que alterna ênfases emergentes entre homogeneização e diferenciação, pois

sistemas tendem a se auto-organizar no sentido do que Lévi-Strauss chamou de *optimum* de diversidade. Assim, se há uma ênfase algorítmica excessiva na homofilia (conexão do igual com igual), o sistema reage na direção contrária, com uma ênfase também exacerbada na diferença que pode se aproximar, como veremos, de um ponto de bifurcação do tipo amigo-inimigo (Cesarino, 2022, p. 111).

Nesse contexto, a diferença entre planos de agência é decisiva. O usuário atua no nível local da postagem e da circulação; a plataforma opera infraestruturalmente, definindo enquadramentos que tornam conteúdos inteligíveis e monetizáveis. Trata-se de performatividade no sentido de Neto (2020): não criação *ex nihilo*, mas extração seletiva de potencialidades humanas — afetivas, cognitivas e relacionais. Não por acaso, os modelos que informam essas arquiteturas derivam tanto do behaviorismo clássico, com suas experimentações sobre estímulo e resposta, quanto de metáforas coletivistas de contágio e enxame (Chun, 2016), já antecipadas na ambição cibernética de uma ciência geral da comunicação e do controle.

Nesse ponto, uma leitura perspectivista (ameríndia) das plataformas como uma questão cosmonômica torna-se pertinente (Magalhães, 2022). As propriedades transversais das plataformas

indicam que a captura algorítmica não equivale a uma representação externa do humano, mas à atualização de uma virtualidade compartilhada entre humanos e não humanos, na qual o que aparece como “sujeito” ou “objeto” depende da posição ocupada. A diferença, assim, é mais efeito relacional de agência, escala e perspectiva — condição mesma da crise que redefine hoje os critérios de verdade, autoridade e pertencimento — do que atributo essencial.

Magalhães (2022) afirma que entidades plataformizadas podem aparecer para nós como espíritos, em um sentido indígena: entidades que não possuem uma forma corporal estável e visível, manifestando de modo superlativo a capacidade metamórfica de todas as pessoas; ainda que possuam essa semelhança aparente, Viveiros de Castro (2024) distingue essas associações da cosmologia indígena pela sua intenção de apagar as agências e interesses de instituições e grupos. Dotados de mais agência, interagir com eles é, então, estabelecer uma relação — metamórfica — com um agente que está em um plano de influência superior ao nosso. Desse modo, aquilo que alguém é — pessoa, animal ou espírito — não depende só de sua própria forma de vida, mas de como aparece, da interação e intenções diferentes em níveis distintos de agência.

O desenvolvimento dessa hipótese passa, portanto, por (re)produzir descrições das disputas ontológicas, tanto no nível do usuário quanto do sistema, mas, principalmente, politizar as disputas patentes à noção de uma ontologia relacional que organiza o mundo e possibilita ou não a existência.

Se Cesarino (2022) propõe pensar as plataformas menos pelo plano das interações entre indivíduos e mais pelas formas de ordem emergentes na escala global dos sistemas, é porque a instabilidade só pode ser apreendida sob o viés de “agentes desestabilizadores” em uma relação variável e entre parte e todo. Sua abordagem recorre às noções de crise — de “metaenquadramento” (Bateson, 2025), “de paradigma”, causada por “anomalias” (Kuhn, 1998), que colapsam os critérios de validação e ordenação do real. Ao mesmo tempo, em estudos recentes, o princípio ontológico instável do perspectivismo converge com propostas de sistemas autopoieticos (Colferai, 2025) e simpoéticos (Di Felice, 2025). Retomando Bateson, Luhmann, Maturana e Varela, a noção de enação — acoplamento estrutural entre sistema e observador — reforça a análise da coimplicação entre parte e todo.

Aproxima-se, assim, a presença indígena nas plataformas de rede social da proposta de Isabelle Stengers (2021): deslocar o foco da explicação e da crítica em chave maior (universal, totalizante) para uma abordagem situada, relacional e pragmática das práticas enquanto tais — a “ecologia das práticas”. Trata-se de uma eto-ecologia, não neutra, pois ao mesmo que “não há identidade de uma prática independente de seu ambiente”, essa defesa implica recusar a destruição capitalista como horizonte inevitável (Stengers, 2021, p. 13). Seu horizonte político não é, assim, a articulação parcial entre divergências, o que a autora nomeia como acontecimento cosmopolítico. A cosmopolítica é o reconhecimento de que a divergência é constitutiva do comum e que toda articulação entre práticas é um acontecimento contingente, parcial e potencialmente conflitivo.

A ecologia das práticas fornece, portanto, a metodologia pragmática dessa cosmopolítica: pensar em chave menor, sem reduzir a heterogeneidade — à maneira leibniziana evocada por ela, perguntar: por que aqui? por que nesta ocasião? (*Dic cur hic*).

A questão, logo, envolve tensionar as bases ontológicas das infraestruturas, fissurar o enquadramento tecnocientífico que define o que conta como dado, conhecimento e realidade. Nessa chave, dados — novamente — podem constituir prolongamentos territoriais, espirituais e comunitários dos coletivos, enquanto a tecnopolítica indígena se configura como “luta”;

a luta ocorre não apenas contra a captura, mas dentro do aparato que captura. Fortalecer a tecnopolítica indígena implica aceitar a condição agônica de habitar simultaneamente o vetor platônico da abstração e o grão trágico da imanência: somente assim é possível reescrever protocolos sem perder de vista a alteridade que os excede (Andrade; Gobbi, 2025, p. 25).

Os princípios CARE — *Collective Benefit, Authority to Control, Responsibility, Ethics* — formulados por organizações indígenas (GIDA, 2020), reforçam essa inflexão ao afirmar a centralidade da autoridade coletiva e da responsabilidade ética frente à lógica universalizante da técnica.

Essa inflexão permite compreender a presença indígena nas plataformas de rede digital — desde a programação até a materialidade — como problema cosmopolítico, aliás, congênere de destruições cosmológicas e até mesmo cósmicas.

De acordo com Varon e Foletto (2025) e Neto (2020), o regime informacional contemporâneo não se sustenta apenas na circulação de signos, mas na extração mineral, energética e laboral que viabiliza a computação planetária. Nesse sentido, estende-se o conceito de colonialismo de dados para a ideia de colonialismo digital, pois a “nuvem” que sustenta a nova realidade repousa sobre cadeias globais de mineração, sobre o consumo intensivo de água e eletricidade para datacenters e sobre a concentração de valor — processamento e análise dos dados — no Norte Global, configurando uma dupla pilhagem: de dados brutos, mas também de matérias que são, para os povos indígenas, muito mais do que recursos naturais.

Se, por exemplo, já sabemos da possibilidade de se aparentar com animais, plantas e rochas, cultivar diferenças humanas radicais em enormes escalas, pode-se pressupor que a cosmopolítica não é totalmente contrária a políticas de terraformação, mas, sim ao projeto antropocêntrico de *pólis* que nela se induz. Como já vimos na maneira com que o espaço digital é compreendido enquanto frente de luta e transformação, oriunda de relações ancestrais, pode-se, portanto, constatar contra quem ou quê os povos indígenas lutam. Este é, justamente, o inverso de sua produção de diferenças e relações: a predação e a homogeneização do sistema. É um antropoceno que não pode incluir na responsabilização os grupos marginalizados, ou sub-humanos (Krenak, 2019).

Em último grau, estamos nos referindo à racionalidade Ocidental, que, institucionalmente desde Kant, trabalha uma solidariedade sistemática entre a cosmologia especulativa e o Estado cosmopolita. Nela, a história universal é universalidade subjetiva da Crítica do juízo, que organiza o mundo como totalidade coerente à custa da desumanização e exploração em outros lugares (Valentim, 2018). É tendo isso em mente que Franco et. al. (2025), mais recentemente, introduziram no debate sobre os povos indígenas e internet a noção de cosmofagia, que nomeia: a disseminação e homogeneização dos valores Ocidentais sobre os outros; o domínio e destruição das comunidades; a extinção das memórias, dos corpos e das práticas ancestrais não-ocidentais que atravessam diferentes sistemas de conhecimento, da imprensa à ciência até a *Big Data* e a IA.

Eis, então, que *A queda do céu* (2015), enquanto acontecimento escatológico, seja mesmo, no sentido atribuído por Bruce Albert ao livro co-escrito com Davi Kopenawa, um “manifesto cosmopolítico”, uma descrição contestatória do que existe, a narração de uma catástrofe e um crítica à agência sobrenatural dos brancos. Vê-se, assim, na crítica xamânica de Kopenawa, a causalidade sobrenatural imanente que liga o “pensamento enfumaçado” dos brancos (*napë*) à extração de metais e à destruição da terra-floresta. Sua produção de conhecimento é o equivalente Yanomami ao desequilíbrio cósmico, ao colapso de seu próprio sistema-terra — ou seja — que isso resultará inevitavelmente no retorno da sociedade e do universo ao caos, deve-se ao excesso de poder predatório da alteridade branca.

Podemos ler as palavras de Kopenawa sobre a “obscuridade do mundo subterrâneo” habitado por monstros canibais, da mesma maneira que vemos o poder de transformação/agência material e digital das plataformas:

o que nós chamamos xawara são o sarampo, a gripe, a malária, a tuberculose e todas as outras doenças de brancos que nos matam para devorar nossa carne. Gente comum só conhece delas os eflúvios que as propagam. Porém, nós, xamãs, nós vemos também nelas a imagem dos espíritos da epidemia, que chamamos de *xawarari*. Esses seres maléficose se parecem com os brancos, com roupas, óculos e chapéus, mas estão envoltos numa fumaça densa e têm presas afiadas [...] Eles não comem caça nem peixe. Só têm fome de gordura humana e sede de nosso sangue, que bebem até secar (2015, p. 366).

Explica-se assim a relação dos comunicadores indígenas — assim como da totalidade dos povos — com a Terra e com os algoritmos, que tanto noticiam, debate-se e protesta-se no espaço digital: disputam pela ordem, verdade ou enquadramento o jornalístico tradicional, o populismo digital das direitas, o Estado Brasileiro, o *lobby* agroextrativista e, claro, os povos indígenas em um sistema que opera pela crise, favorece a produção de notícias falsas, o ódio e a promoção da morte quando assimiladas por grupos opostos.

A correlação entre redes digitais e escatologia Yanomami não implica analogia simplista, mas revela um ponto comum: ambas operam em escala cósmica, trans-sistêmica. Enquanto o cosmopolitismo técnico pretende unificar o mundo sob um regime algorítmico de

interoperabilidade e cálculo, a cosmopolítica Yanomami insiste na multiplicidade de mundos e na necessidade de controlar espiritualmente as forças de predação. Daí surge o xamanismo como técnica de contenção da entropia e homogeneização do sistema: uma diplomacia cósmica que busca socializar a alteridade para impedir sua destruição. “Para conseguirmos consertar o céu, acabamos tendo que chamar a imagem do ser do caos Xiwãripo e do metal de Omama” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 497).

Doravante, qualquer análise das formas não-instrumentais de comunicação, deve, em um nível eto-ecológico, conciliar-se com a intencionalidade das agências de plataforma, em outras palavras os riscos pragmáticos implicados em “cada palavra trocada, cada linha impressa...’ [que] conspira, em maior ou menor grau de intensidade, para a sustentação ou a queda do céu” (Valentim, 2018, p. 283).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo sustentou que a plataformização não constitui apenas um novo ambiente comunicacional, mas um problema cosmopolítico que reconfigura as condições de existência, de produção e de predação nas quais coletivos indígenas estão implicados. Ao deslocar o foco da análise da dimensão meramente instrumental das tecnologias para sua materialidade infraestrutural e sua agência algorítmica, argumentou-se que as plataformas operam como dispositivos de captura que ameaçam vínculos, afetos e posições ancestrais. Não se trata apenas de circulação de conteúdos, mas uma intervenção contínua na forma como mundos são compostos, percebidos e disputados.

A hipótese central foi a de que a intencionalidade não pode ser descartada quando tratamos de sistemas tecnicamente mediados, ainda que esses sistemas funcionem por dinâmicas não lineares, probabilísticas e recursivas. Ao contrário das teorias que reduzem o algoritmo a uma mera ferramenta neutra ou a um efeito automático de dados, buscou-se mostrar que há interesses, orientações e vetores de poder inscritos nas arquiteturas técnicas das *big techs*. Essas arquiteturas articulam dimensões cósmicas e materiais — da extração mineral e energética à modelagem comportamental — produzindo uma forma contemporânea de colonialismo digital que atravessa tanto a infraestrutura quanto os regimes de visibilidade e inteligibilidade.

Nesse contexto, enquanto nas cosmopolíticas indígenas a predação é regulada por dispositivos xamânicos, éticos e relacionais que visam conter a entropia e manter o equilíbrio entre mundos, a predação algorítmica tende à acumulação ilimitada e à expansão contínua de sua capacidade de captura. Porém, de modo ambivalente, as tecnologias digitais, ao mesmo tempo em que participam de um regime extrativista global, são ressignificadas por coletivos indígenas como instrumentos de guerra, memória e reinscrição territorial. A tecnopolítica indígena não se reduz à adaptação às plataformas, mas opera fissuras no regime informacional dominante, afirmando que dados, imagens e narrativas são extensões territoriais e espirituais, afinal, algoritmos aprendem e se atualizam a partir da relação longitudinal com usuários reais. Para Viveiros de Castro (2024),

existe uma mudança na cosmologia do tríplice fronteira antropológica, de humanos, animais e espíritos para humanos, animais e máquinas, que vem se intensificando com a inteligência artificial, mais patente do que a revolução cibernética no século XX.

Ao articular a dimensão individual do usuário com a dimensão cósmica da terraformação algorítmica, o texto buscou contribuir para um deslocamento metodológico: da análise isolada de conteúdo ou práticas para uma abordagem transversal dos sistemas. Tal abordagem perspectivista permite compreender fenômenos como desinformação, ativismo online e produção audiovisual indígena não apenas como efeitos de polarização ou estratégias comunicacionais, mas como acontecimentos inscritos em disputas mais amplas sobre mundo, verdade e existência.

O desafio teórico consiste em repensar as relações favorecidas pelas plataformas à luz da instabilidade das categorias políticas — público/privado, amigo/inimigo — e da programação comportamental que deriva de modelos de controle. A comunicação digital torna-se, assim, campo de disputa ontológica onde temas xamânicos como guerra, contágio e extinção reaparecem sob nova forma.

REFERÊNCIAS

ALGAVE, Andressa. @MIDIAINDIAOFICIAL. **Gama**, 18 abr. 2022. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/pessoas/quem-estamos-seguindo/midiaindiaoficial/>. Acesso em: 12 dez. 2024.

ANDRADE, Tiago Negrão; GOBBI, Maria Cristina. Colonialidade Algorítmica e Insurgência Indígena na Amazônia. **Esferas**, ano 15, vol. 03, nº 34, setembro/dezembro de 2025.

ANTUNES, Elton; GATTO, Yasmin. A questão indígena e a inteligibilidade jornalística: permanências e mudanças na cobertura da Edição Folha de S. Paulo sobre o Acampamento Terra Livre 2021-2022. **Intexto**, Porto Alegre, n. 56, 2024.

ARAÚJO, Bryan Chrystian; SANTI, Vilso Junior. Os territórios midiáticos e a territorialização do movimento dos povos indígenas no bios midiático. **Trayectorias Humanas Trascontinentales**, n. 14, 2022.

BATESON, Gregory. **Rumo a uma ecologia da mente**. São Paulo: Ubu Editora, 2025.

BRATTON, Benjamin. H. **The stack: on software and sovereignty**. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.

BITENCOURT, Mariana. Mídia Índia: O futuro é através da comunicação. **Mídia Ninja**. 15 out. 2017. Disponível em: <https://midianinja.org/midia-india-o-futuro-e-atraves-da-comunicacao/>. Acesso em: 12 dez. 2024.

BONIN, Iara Tatiana; KIRCHOF, Edgar Roberto; RIPOLL, Daniela. Disputas pela representação do corpo indígena no Twitter. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 219–247, abr./jun. 2018.

CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso**: verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

CHUN, Wendy Hui Kyong. **Updating to remain the same**: habitual new media. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.

CRUTZEN, Paul J. & STOERMER, Eugene F. The “Anthropocene”. **Global Change Newsletter**, 41: 17-18, 2000.

D'ANGELO, Paul. News framing as a multiparadigmatic research program. **Journal of Communication**, v. 52, s. n., p. 870-888, 2002.

DEMARCHI, André Luís Campanha; GOMES, Débora dos Santos. Etnomídia: contra-narrativas indígenas nas redes digitais. **Extraprensa**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 1, p. 5–23, 2022.

DESCOLA, Philippe. **The ecology of others**. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2013.

FRANCO, Thiago; SOUZA, Josias Ferreira de; FRANCO, Taynnara R. de Oliveira. Notas Sateré-Mawé à cosmofagia do ocidente: entre a prototipação de mundos e o Nusoken. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 3, p. 83–107, 2025.

FREITAS, Roney de Gouveia e. **Yandê**: etnomídia pela poética de uma webrádio indígena. 2021. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

FOSCACHES, Nataly Guimarães; BRAND, Antonio; CATÔNIO, Angela Cristina. O índio sob o foco da imprensa escrita: Uma análise da representação do indígena na imprensa escrita nacional (2005-2007) In: **Anais do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**, Dourados, 2008.

FULKAXÓ, Nankupé Tupinambá. **Entre cartas, crônicas e textos jornalísticos**: o que fizemos com nosso povo? Camaçari, BA: Pinaúna Editora, 2019.

GIDA-Global. The CARE Principles for Indigenous Data Governance. **Facets Journal**, 8, 2020.

GOMES, Evilene Paixão; SANTI, Vilso Junior. A Campanha “Fora Garimpo, Fora Covid” e os Yanomami no X-Twitter. In: **Anais do 24º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste**, 2024.

GRAHAM, Laura. Citando Mario Juruna: imaginário linguístico e a transformação da voz indígena na imprensa brasileira. **Mana**, v. 17, n. 2, p. 271–312, ago. 2011.

HÃHÃHÃE, Anápuaka Muniz Tupinambá. Etnomídia indígena: uma voz coletiva para amplificar ações na história. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 3, p. 191–202, 2025.
IJUIM, Jorge Kanehide; QUEIROZ, Tatiane Karina Barbosa; APOLINARIO, Erick Marques Polidoro. Mídia Índia: porquê decolonizar a práxis jornalística in: **Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**. Virtual, 2021.

IJUIM, Jorge Kanehide; URQUIZA, Hilário Aguilera; URQUIZA, Moema Guedes. Imprensa, indígenas versus ruralistas As tensões entre o modelo desenvolvimentista e o bom viver (tekove porã). **Extraprensa**, São Paulo, Brasil, v. 9 n.2, 2016.

- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KOTLIAR, Dan M. The return of the social: algorithmic Identity in an age of symbolic demise. **New Media & Society**, v. 22, n. 7, pp. 1152-1167, 2020.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MAGALHÃES, Z. A. Platforming and perspectivism. In: SUNDER, A. (org.). **Platforms: around, in between, and through**. Singapore, 2022.
- MARTINS, Allysson. Extrema direita é principal algoz das fake news contra indígenas. **Observatório da Imprensa**, 27 jun. 2024.
- MARTINS, Allysson. Extrema direita usa redes sociais para disseminar fake news contra indígenas. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, 5 out. 2023.
- MARTINS, Allysson. Origin and format of disinformation against Brazilian indigenous peoples. **Ambitos**, v. 68, p. 110-126, 2025.
- MARTINS, Allysson; GID, Samir. Redes sociais e povos originários? Panorama da produção de conteúdo indígena no Instagram e no TikTok in: **Anais do 48º Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Vitória, ES, 2025.
- MELO, Ana Beatriz Viana De; MAGALHÃES, Marina; FERRAZ (WANANO), Cláudia. O net-ativismo indígena da Rede Wayuri: transespecificidade das redes da floresta amazônica. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 3, p. 109–126, 2025.
- MELO, Patrícia Bandeira. **O índio na mídia: discurso e representação social**. Recife: Instituto de Pesquisas Sociais, Fundação Joaquim Nabuco, 2012.
- MOROZOV, Evgeny. **Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- NASCIMENTO, Letycia Gomes. **Etnocomunicação indígena como prática de liberdade decolonialista e ancestral na formação comunicativa da Webrádio Yandê**. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- NETO, Moysés Pinto. Nuvem: Plataforma: Extração. **PerCursos**, v. 21, n. 45, pp 5-23, 2020.
- PEREIRA, Eliete da Silva. **Ciborgues Indígen@s .br: A Presença Nativa No Ciberespaço**. São Paulo: Annablume, 2012.
- PEREIRA, Eliete da Silva. Comunicação conectiva digital indígena no Brasil: entre a apropriação e a incorporação tecnológica. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 3, p. 35–57, 2025.

SANTI, Vilso Junior; PIO, Isabela Bastos. Etnocomunicação indígena e decolonialidade: práticas Yanomami nas redes sociais. **Esferas**, ano 15, vol. 03, nº 34, set./dez, 2025.

VALENTIM, Marco Antonio. **Extramundandade e sobrenatureza**: ensaios de ontologia infundamental. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; DE WAAL, M. **The platform society**: public values in a connective world. Oxford: Oxford University Press, 2018.

VARON, Joana; FOLETTO, Leonardo. Colonialismo digital: a nova fronteira da dependência latino-americana. **Le Monde Diplomatique Brasil**, 3 nov. 2025. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/colonialismo-digital/>. Acesso em: 17 nov. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Máquinas sobrenaturais e outros habitantes da tríplice fronteira antropológica. **Aion: Journal of Philosophy and Science**, v. 1, n. 1, pp. 48-66, out. 2024.

A LOBIMOÇA NA ALCATEIA DO GLOBOPLAY: HIBRIDISMO DE GÊNEROS E IDENTIDADES JUVENIS NA FICÇÃO SERIADA BRASILEIRA

João Paulo Hergesel

Rogério Ferraraz

Ana Catarine Mendes da Silva

INTRODUÇÃO

A ficção televisiva seriada brasileira atravessa um período de reconfiguração, impulsionada pela consolidação das plataformas de *streaming* e pela necessidade de diversificação de formatos e linguagens. Nesse cenário, o Globoplay tem se destacado ao investir em produções que aprofundam a porosidade entre os gêneros canônicos, um traço que, embora acentuado pela lógica do *on demand*, remete à própria tradição da teledramaturgia brasileira em hibridizar o melodrama com o realismo fantástico e o policial. É nesse contexto que se insere a série *Vermelho Sangue* (2025-presente), obra que mescla os códigos do drama adolescente (*coming-of-age*) com a visualidade e a tensão do horror e do *thriller*.

Lançada em outubro de 2025 como uma coprodução entre o Globoplay e os Estúdios Globo, *Vermelho Sangue* traz a marca de uma autoria experiente no diálogo com as audiências contemporâneas. A série foi criada por Cláudia Sardinha e Rosane Svartman, sendo esta última já consagrada por telenovelas de grande apelo ao público juvenil, como *Malhação: Sonhos* (TV Globo, 2014-2015), *Totalmente Demais* (TV Globo, 2015-2016) e *Vai na Fé* (TV Globo, 2023). A direção artística é de Patricia Pedrosa, reconhecida por sua trajetória em *sitcoms* e narrativas de humor, como *Shippados* (Globoplay, 2019) e *Todas as Mulheres do Mundo* (Globoplay, 2020).

Ambientada no Cerrado brasileiro, a série subverte o tropo globalizado do lobisomem ao apresentar Luna (Letícia Vieira), uma jovem que se transmuta em uma loba-guará sob a lua cheia. A narrativa centraliza-se no dilema identitário da protagonista, cuja monstruosidade atua como metáfora para as transformações corporais e psíquicas da adolescência. O enredo torna-se mais complexo com a inserção de vampiros na região e o florescimento de um romance sáfico entre Luna e a humana Flora (Alanis Guillen), fundindo a estrutura do melodrama e do triângulo amoroso com a estética sombria do horror contemporâneo. Assim, a obra utiliza o elemento fantástico para discutir questões de alteridade, aceitação e a arquitetura das identidades juvenis no Brasil do século XXI.

O presente trabalho, portanto, tem como objetivo investigar como a obra articula vários gêneros narrativos, fundindo, por exemplo, códigos do drama adolescente com o horror e o *thriller*,

para complexificar a construção de identidades diversas. Busca-se, assim, responder ao seguinte problema de pesquisa: de que maneira o hibridismo de gêneros na série Vermelho Sangue atua como uma mediação para a construção e a representação das identidades juvenis no cenário da TV contemporânea? A hipótese central é a de que tal hibridismo não é apenas um recurso estético ou comercial, mas uma estratégia de comunicabilidade que utiliza o fantástico como metáfora para as instabilidades e angústias inerentes ao amadurecimento no Brasil contemporâneo.

A fundamentação teórica parte do conceito de narrativa de gênero de Martín-Barbero (1997), compreendendo o gênero como uma mediação fundamental entre a produção e a espectralidade. Dialoga-se com a era da complexidade narrativa de Mittell (2012) para observar como as fronteiras de gênero se tornam permeáveis no ambiente digital. Além disso, incorpora-se a noção de híbridos emocionais, de Rocha e Silva (2024), para discutir como a mescla sensorial de afeto e medo reconfigura o engajamento da audiência.

É importante ressaltar que *Vermelho Sangue* não constitui um caso isolado, mas herda um percurso de amadurecimento das narrativas de gênero no país. Nas últimas décadas, observou-se um crescimento consistente da produção brasileira de séries televisivas voltadas ao horror e ao suspense (e, também, à ficção científica), em diálogo direto com transformações do mercado audiovisual e com a consolidação dos serviços de streaming no país, como, por exemplo, Globoplay, Netflix, HBO Brasil/Max, entre outros.

Em perspectiva cronológica, um dos marcos iniciais dessa tendência foi *Supermax* (Globoplay/Globo, 2016), que articulou estrutura narrativa de *reality show* de confinamento e elementos típicos do horror, tanto psicológico como sobrenatural, em uma prisão de segurança máxima situada na Amazônia (Pucci Jr. *et al.*, 2017). No mesmo ano, 3% (Netflix, 2016-2020) inaugurou a produção original brasileira da Netflix ao construir uma ficção científica distópica: num futuro próximo e socialmente desigual, jovens de 20 anos enfrentam um rigoroso processo seletivo que oferece a única chance de acesso a uma região de prosperidade, privilégio alcançado por apenas 3% deles (Ferraraz; Chaga, 2023). Em 2019, *O escolhido*, também da Netflix, deslocou o suspense e o mistério para o Pantanal, combinando discurso científico, envolvendo pesquisas sobre vacina para o vírus Zika, com fanatismo religioso, isolamento geográfico e acontecimentos fantásticos.

A partir de 2020, intensificou-se a exploração de matrizes sobrenaturais e de referências histórico-culturais e folclóricas brasileiras. *Spectros* (Netflix, 2020) mobilizou a memória urbana de São Paulo, especialmente no bairro da Liberdade, ao conectar juventude, imigração japonesa e fantasmas do passado em uma narrativa que sobrepõe temporalidades. No mesmo ano, *Reality Z* (Conspiração/Netflix, 2020) adaptou a série britânica *Dead Set* (E4, 2008) ao contexto do Rio de Janeiro, utilizando o apocalipse zumbi como alegoria da espetacularização midiática e do colapso social. Ainda em 2020, foi lançada *Desalma* (Globoplay, 2020-2022), que investiu no horror sobrenatural ao tematizar bruxaria, rituais e heranças culturais ucranianas no sul do Brasil, articulando memória, luto e trauma coletivo.

Em 2021, *Cidade invisível* (Netflix, 2021-2023) reconfigurou o folclore nacional ao inserir entidades como Cuca, Saci e Curupira em um thriller contemporâneo, promovendo uma atualização de certas mitologias brasileiras através de uma narrativa fantástica-maravilhosa. Por sua vez, a HBO Brasil também resolveu investir no gênero em *Vale dos Esquecidos* (2022), que conta o aprisionamento de jovens em uma vila que não se encontra nos mapas, escondida por uma névoa constante, e onde rituais pagãos e *liminal spaces* tensionam a percepção da realidade. E estes são apenas alguns exemplos de uma lista diversificada.¹ *Vermelho Sangue* expande essa trajetória ao centrar sua trama na figura da loba-guará, subvertendo tropos globais em favor de uma identidade nacional-fantástica.

Metodologicamente, este artigo realiza uma revisão bibliográfica dos conceitos de narrativa de gênero e hibridismo, articulada a uma análise teórico-interpretativa da série *Vermelho Sangue*. O procedimento consiste no cotejamento do objeto de estudo com as teorias dos Estudos de Televisão, observando como os elementos da narrativa materializam a subjetividade juvenil e o fantástico nacional. Por meio desse cruzamento, busca-se compreender como a (re)invenção de formatos permite que a loba-guará da alcateia do Globoplay se torne um sintoma cultural das tensões sociais e identitárias da juventude atual.²

A PRESENÇA DA BRASILIDADE NO GÊNERO FANTÁSTICO

A série *Vermelho Sangue* (2025) consolida o movimento do Globoplay em direção ao público jovem adulto (*young adult*), investindo no horror fantástico de alto orçamento, elevando-o ao patamar de premium television, algo incomum para as produções desse gênero no Brasil.³ Embora não tenham sido divulgados valores oficiais de investimento, a sofisticação da obra evidencia uma produção de alto nível voltada ao *streaming*, com locações em cenários como o Santuário do Caraça, em Minas Gerais. Composta por dez episódios em sua primeira temporada, a série já teve sua segunda temporada confirmada para 2026.

Essa transição para o fantástico contemporâneo herda e subverte uma longa tradição do audiovisual brasileiro que utiliza o mágico e o maravilhoso como mediação da realidade. É possível identificar indícios dessa construção em obras anteriores, como no caso do “Pantanal encantado” da telenovela *Pantanal* (Rede Manchete, 1990; TV Globo, 2022). Segundo estudos antecedentes (Magno *et al.*, 2025), o fantástico operava sob a égide do realismo mágico regionalista, em que

¹ E nos referimos, aqui, somente a séries e minisséries, sem mencionar a longa e histórica tradição da telenovela brasileira no campo do realismo mágico, do fantástico e do maravilhoso.

² Em respeito à Portaria nº 2.664/2026, que institui a Política de Integridade na Atividade Científica do CNPq, declara-se que este artigo contou com o suporte da ferramenta de Inteligência Artificial Generativa Gemini, versão 3 PRO, para o aperfeiçoamento da redação científica e revisão gramatical. O uso da tecnologia justificou-se pela necessidade de conferir maior clareza e fluidez aos argumentos teóricos, sem que isso substituisse a autoria plena ou a concepção intelectual original dos pesquisadores. Os autores assumem total responsabilidade pela integridade do conteúdo final, garantindo que as sugestões da ferramenta foram submetidas a escrutínio crítico e editorial humano.

³ Como observam Ferraraz e Chaga (2023), tais produções foram frequentemente associadas ao baixo orçamento e a circuitos de nicho, sendo por vezes consideradas inferiores ou meros subprodutos de matrizes estrangeiras.

entidades como o Velho do Rio e a metamorfose da mulher-onça já sinalizavam a presença de elementos que revelam o caráter quase documentarizante da ficção sob a forma de entretenimento. Em *Vermelho Sangue*, essa herança se transmuta em uma estética de horror regional integrado ao gênero global.

A escolha do Cerrado como cenário e da loba-guará como ícone monstruoso, subvertendo o lobisomem europeu, é uma afirmação de brasilidade que dialoga com a tese de Martín-Barbero (1997a). O autor define que os produtos midiáticos não podem ser desvinculados de seus contextos históricos e culturais, pois o gênero funciona como uma mediação que estabelece um pacto de leitura com o público. Assim, a série utiliza códigos reconhecíveis para falar de uma realidade local, transformando o animal símbolo da fauna brasileira em um agente de identificação e estranhamento.

Essa inclusão do Cerrado extrapola a cenografia para tornar-se elemento diegético. A série utiliza a vegetação tortuosa e a névoa matinal da região para construir um horror solar, em que o perigo não reside somente na escuridão, mas também na vastidão isolada dos campos abertos. A transmutação em loba-guará (em oposição ao lobo europeu) justifica-se narrativamente pela agilidade da personagem entre as veredas e sua camuflagem nos tons terrosos da fotografia da série, estabelecendo uma conexão orgânica entre a anatomia do monstro e a topografia do Brasil Central.

Já do ponto de vista da construção do horror, a série atende aos critérios propostos por Carreiro e Cánepa (2025)⁴, que buscam um denominador comum para definir o gênero:

- 1) Do ponto de vista temático/estrutural, filmes que contam histórias nas quais um elemento monstruoso e/ou inexplicável, dentro do mundo natural, causa perplexidade, desorientação e medo a personagens da ficção;
- 2) Do ponto de vista iconográfico, filmes que se utilizam de imagens violentas, sombrias e/ou misteriosas trabalhando com motivos como a imprevisibilidade, o corpo violentado, a monstruosidade e/ou os elementos grotescos e escatológicos;
- 3) Do ponto de vista industrial e comercial, filmes que assumem inteira ou parcialmente como “de horror”, ligando-se a valores como o medo, o choque causado pelas imagens de violência, o susto, o imponderável ou o sobrenatural como fonte de conflito e ameaça (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 85).

A obra ganha uma camada adicional de profundidade ao centrar o horror no corpo feminino. Sob a ótica de Creed (1996; 2022), o conceito de monstruoso-feminino revela como a mulher-monstro desafia o imaginário patriarcal. A transformação de Luna em loba-guará evoca o medo do feminino chocante, relacionando a metamorfose às transformações corporais e psíquicas da adolescência. Na “Nova Onda” do horror, de acordo com Creed (2022), esse feminino monstruoso encontra-se em revolta e frequentemente positivado.

⁴ Sinalizamos que os referidos autores discorrem sobre o horror cinematográfico; contudo, tal definição também nos serve para pensar o horror televisivo.

Essa monstruosidade manifesta-se de forma tátil na sequência de transformação de Luna em loba-guará. A análise técnica da cena revela que o impacto visual é fruto de uma convergência entre a preparação física da atriz Letícia Vieira, baseada em bioginástica para mimetizar o fôlego e o movimento do animal, e o uso sofisticado de efeitos visuais (VFX). Segundo Bela Cotrim (*apud* Gshow, 2025), designer de VFX da série, o processo envolveu o escaneamento em 3D da atriz para a criação de um modelo digital capaz de simular distorções anatômicas severas, como o alongamento de unhas e o salto da coluna vertebral.

A câmera abandona o plano conjunto e se detém em *close-ups* detalhados: o rompimento de tecidos e a alteração da estrutura óssea da face, gerados por computação gráfica sobre o corpo real, são acompanhados por um desenho de som hiper-realista. Como destaca Maurício Con (*apud* Gshow, 2025), o desafio consistiu em alinhar a atuação exaustiva da atriz com o modelo digital em enquadramentos específicos que conferissem veracidade à dor da mutação. Assim, o horror reside na materialidade desse corpo que não cabe em si, transformando a técnica de pós-produção em uma metáfora visual para a violência simbólica das mudanças hormonais e sociais impostas à jovem mulher.

Na recepção crítica e pública, *Vermelho Sangue* foi rapidamente alcunhada de “Crepúsculo brasileiro” (Almeida, 2025; Pereira, 2025; Rocha, 2025). Embora redutora, a comparação aponta para o hibridismo essencial da obra: a fusão da estrutura folhetinesca, marcada pelo melodrama e o triângulo amoroso, com a estética sombria do horror contemporâneo. A subversão proposta por *Vermelho Sangue* não reside na mera existência de elementos fantásticos, já presentes em obras como *Pantanal* ou *Cidade Invisível*, e sim na recusa do tom pedagógico ou folclórico. Enquanto tradições anteriores frequentemente utilizavam o mágico como curiosidade regional, a série em análise aproxima-se de subgêneros do horror, como o *Body Horror* e *Splatter*, para tratar o elemento fantástico com gravidade dramática, despiando o mito da loba-guará de qualquer exotismo para tratá-lo como um sintoma de subjetividades juvenis em conflito.

Desse modo, *Vermelho Sangue* utiliza o sobrenatural para discutir questões urgentes de alteridade e aceitação; contudo, a série enfrentou desafios significativos na TV aberta. Durante sua exibição na faixa Espiadinha Globoplay na TV Globo, em 12 de novembro de 2025, das 22h31 às 23h05, a série registrou uma média de 13,2 pontos na Grande São Paulo (Kantar IBOPE Media *apud* Lima, 2025), representando uma retração de mais de 41% de audiência em comparação à média de 22,4 pontos conquistada pela telenovela *Três Graças*, exibida anteriormente. Essa oscilação negativa sugere uma resistência do público flutuante da TV linear aos códigos estéticos do horror, que exigem um pacto de recepção distinto do melodrama familiar habitual.

Embora tenha enfrentado oscilações na TV aberta, o engajamento da série consolida-se em nichos digitais e na base de assinantes da plataforma. Em enquête realizada pelo portal Gshow (2026), a segunda temporada de *Vermelho Sangue* foi eleita pelo público como o retorno mais aguardado do ano, liderando o *ranking* com 52% da preferência. Esse índice supera produções de

gêneros consolidados, como a comédia *Pablo & Luisão* (28%) e o drama policial *Arcanjo Renegado* (16%), o que evidencia a eficácia do hibridismo de gêneros para fidelizar a audiência *young adult*. Contudo, é preciso observar tal dado sob uma perspectiva crítica: a promoção de enquetes em veículos próprios do Grupo Globo atua como uma estratégia de retroalimentação de *hype*, visando legitimar a obra como um “sucesso de público” e reforçar a lógica de consumo *on-demand* em detrimento dos índices de audiência da grade linear.

A NARRATIVA DE GÊNERO NA COMPLEXIDADE DO STREAMING

Para compreendermos a operação estética e cultural realizada por *Vermelho Sangue*, é fundamental, antes de tudo, afastar a noção de gênero televisivo como mera etiqueta classificatória. O fenômeno que observamos na série não surge de uma invenção espontânea do *streaming*, mas dialoga com uma longa tradição teórica. Como bem aponta Maia (2009), a televisão herda e reconfigura as discussões sobre gêneros oriundas da teoria literária. A autora nos lembra que o gênero não deve ser visto apenas como uma taxonomia normativa (como na poética clássica), mas como um processo histórico e dinâmico.

A ficção televisiva, portanto, estabelece um diálogo transmidiático: se, por um lado, ela herda estruturas consolidadas na literatura, por outro, as subverte e expande por meio de uma gramática visual e sensorial própria. Em *Vermelho Sangue*, o gênero não é apenas transposto da página para a tela, mas reconfigurado pela especificidade da linguagem seriada, que insere inovações sensoriais e ritmos narrativos que extrapolam a matriz literária original.

Maia (2009) destaca que, na transição para a TV, os gêneros funcionam como *horizontes de expectativa* (conceito herdado de Jauss) que orientam a recepção. Ou seja, ao darmos *play* em uma série sobre lobisomens e adolescentes, acionamos um repertório prévio, construído literária e cinematograficamente, que a televisão irá satisfazer ou subverter. É nesse terreno fértil, preparado pela literatura e massificado pelo cinema e pela TV, que *Vermelho Sangue* se instala, utilizando códigos reconhecíveis para estabelecer um pacto imediato com a audiência juvenil.

Entretanto, para avançarmos na análise de um produto de massa como este, precisamos da precisão sociológica de Martín-Barbero (1997a). O autor propõe um deslocamento vital: não estamos analisando uma obra no sentido aurático e fechado da alta cultura (a *narrativa de autor*), mas sim o que ele define como *narrativa de gênero*. Segundo Martín-Barbero (1997a, p. 183), a narrativa de gênero é a verdadeira “unidade de análise da cultura de massas”. Ela se constitui como um sistema de regras e competências compartilhadas entre produtores e consumidores, um “lugar exterior à obra” onde o sentido é socialmente negociado.

Ao adotarmos esse conceito, entendemos que a escolha dos realizadores de *Vermelho Sangue* pelos tropos do horror e do drama *teen* não é apenas uma decisão estética, mas uma estratégia de comunicabilidade. Carreiro e Cánepa (2025), quando abordam o gênero do horror no cinema, lembram que:

Barry Keith Grant define os filmes “de gênero” como aqueles “filmes comerciais que, através de repetições e variações, narram histórias com personagens e situações já conhecidas, incentivando o público a compará-los com outros previamente assistidos” (1999, p. XV). Eles tiveram um papel crucial na formação da percepção popular do cinema como uma instituição cultural e econômica, particularmente nos Estados Unidos, onde os estúdios de Hollywood rapidamente adotaram um modelo de produção industrial que deu origem aos gêneros ‘clássicos’, como o *western*, comédia romântica, ficção científica, *thriller* policial, filme de horror, entre outros. Nesse sentido, Raphaëlle Moine (2008, p. XII) lembra que a noção de gênero é provavelmente a mais familiar para o público, permitindo a este situar e ranquear as formas narrativas e estéticas mais recorrentes que se encontram no universo cinematográfico (Carreiro; Cánepa, 2025, p. 80).

É pertinente, portanto, inferir que a série se desenvolve dentro dessa narrativa de gênero para garantir a legibilidade social de seus temas. O gênero funciona, assim, como uma mediação fundamental: é por meio dessa estrutura padronizada (o monstro, o baile da escola, o primeiro amor) que a audiência consegue acessar e processar questões complexas como a identidade de gênero, a sexualidade e a violência social brasileira. Essa eficácia reside no fato de que o corpo do monstro é, fundamentalmente, um corpo cultural. Como argumenta Cohen (2000), o monstro é a corporificação de um momento cultural específico, dando vida a medos, desejos e ansiedades de uma época e lugar. Em *Vermelho Sangue*, o monstro revela e adverte (etimologicamente *monstrum*) sobre as fissuras da sociedade contemporânea, habitando o intervalo entre o trauma social e a sua recepção pelo público.

Nessa perspectiva, o horror contemporâneo não busca apenas assustar, mas explorar narrativas intergenéricas, no qual ele atua como uma força estética para transmitir a realidade - e muitas vezes a surrealidade - das lutas humanas, focando em conflitos que ocorrem no seio da família, dos sistemas políticos e das relações raciais e de gênero. Creed (2022) denomina como a jornada na “noite escura da abjeção”. Por meio de narrativas intergenéricas, o horror atua como uma força estética para transmitir a realidade — e muitas vezes a surrealidade — das lutas humanas, focando em conflitos que ocorrem no seio da família, dos sistemas políticos e das relações raciais e de gênero. Ao confrontar o monstruoso, a obra coloca em xeque a fragilidade da ordem simbólica e da lei. O monstro, portanto, sempre escapa e retorna em novas roupagens para ser lido contra os movimentos sociais do seu tempo, funcionando como um sintoma de subjetividades que se recusam a ser fixadas por binarismos de gênero ou normas restritivas.

A televisão contemporânea, impulsionada pelo advento do *streaming*, elevou essa narrativa de gênero a um novo patamar de sofisticação e hibridismo. Utilizando a perspectiva teórica de Mittell (2012), podemos descrever esse movimento como uma acentuação da era da complexidade narrativa, em que as fronteiras entre os gêneros se tornam permeáveis e a mistura deliberada de códigos passa a ser valorizada. Embora as reflexões de Mittell (2012) tenham como foco inicial a produção televisiva norte-americana do final dos anos 1990 e da primeira década do século XXI, observa-se que essa tendência se comprovou e se aprofundou substancialmente nos últimos anos.

Embora a hibridização esteja presente na televisão desde seus primórdios, com experimentações estéticas ainda na TV aberta, a consolidação do *streaming* acarretou uma sofisticação industrial dessa complexidade. Não se trata de uma ruptura inaugural, mas de uma expansão das competências narrativas que o espectador brasileiro já desenvolvia no fluxo da TV generalista, agora potencializadas pela liberdade estrutural das plataformas *over-the-top* (OTT), indicando que a complexidade diagnosticada por Mittell (2012) talvez tenha encontrado nas plataformas digitais o seu terreno de expansão máxima.

Ainda sobre o ambiente do *streaming*, Rocha e Silva (2024) oferecem uma contribuição indispensável ao analisar o que denominam de melodrama e outros híbridos. Os autores observam que, no Globoplay, há uma nova “programação de efeitos emocionais”: o melodrama não desaparece, mas se articula com gêneros de suspense e *thriller* psicológico. Para Rocha e Silva (2024), isso altera o engajamento do espectador: se antes o público era movido pela piedade ou pela torcida amorosa, em produções como *Vermelho Sangue*, ele é convocado a sentir também o temor, a tensão e a adrenalina. O hibridismo, portanto, não é apenas temático, mas sensorial, criando uma experiência de consumo distinta daquela da TV aberta tradicional.

Essa mudança na experiência estética e sensorial é potencializada pelas reconfigurações do cenário audiovisual brasileiro, em que o Globoplay assume uma posição estratégica ao herdar a hegemonia da TV aberta e ramificá-la para o ambiente *on-demand*. Como apontam Lemos, Néia e Santos (2019), estamos inseridos em um ecossistema reticular e não linear, no qual a ficção televisiva extrapola o aparelho televisor e se apropria de lógicas da internet, estimulando a onipresença da imagem e novas dinâmicas de distribuição. Nesse contexto, o vídeo sob demanda (VoD) não apenas oferece conteúdos sem o engessamento da grade horária, mas estabelece novas linguagens que testam constantemente a identidade e a posição do espectador no mundo.

Sob a ótica industrial, Mungioni, Ikeda e Penner (2018) reforçam que o Globoplay tem utilizado estratégias de complementaridade e retroalimentação entre os sistemas de *broadcasting* e *streaming*. A prática do *digital first* — o lançamento de episódios na plataforma antes da TV aberta — e a criação de faixas como o *Cine Globoplay* para exibição de pilotos de séries exclusivas servem para potencializar a aquisição de audiência em um cenário de “seriefilia” crescente. Assim, a experiência de assistir a *Vermelho Sangue* deve ser compreendida dentro dessa cultura das séries, em que o espectador desenvolve habilidades cognitivas e perceptivas inéditas, operando em uma lógica de coevolução entre as práticas artísticas da emissora e a sua própria atenção estética.

Essa fusão de gêneros nos remete às observações de Silva, Figueiredo e Castellano (2017) sobre a convergência entre fantasia e ficção científica. Os autores notam que o hibridismo permite que elementos mágicos e tecnológicos coexistam para expandir as possibilidades narrativas. Na série do Globoplay, vemos a licantropia (fantasia) sendo tratada sob a ótica da bioética e da mutação genética (ficção científica), o que moderniza o mito e o aproxima da realidade material dos jovens personagens.

É interessante notar, ainda, como esse hibridismo desafia a crítica especializada, que desempenha um papel crucial na legitimação desses novos formatos. Silva (2019) argumenta que a crítica atua na construção social dos gêneros, tentando nomear e balizar o que é novo. Quando a imprensa rotula a série de “Crepúsculo brasileiro”, ela está tentando enquadrar essa nova narrativa de gênero em um horizonte de expectativas conhecido, evidenciando a tensão entre a inovação proposta pela série e a necessidade de reconhecimento pelo público. Nesse contexto de mutação, Mosquera (2020) nos oferece uma chave de leitura importante ao discutir o *realismo tecnológico* e os sintomas da contemporaneidade. Ainda que trate da literatura, sua análise sobre como matrizes de ficção científica são usadas para dar conta de uma realidade saturada pela tecnologia é perfeitamente aplicável à série. A identidade juvenil em *Vermelho Sangue* é mediada por telas, exames de DNA e transformações corporais que evocam um pós-humano, fazendo com que o gênero fantástico sirva de sintoma para as angústias do corpo adolescente.

Portanto, a narrativa de gênero em *Vermelho Sangue* não é uma prisão, mas um campo de experimentação. Ela parece validar a tese de Martín-Barbero (1997a) de que o gênero televisivo é uma categoria cultural. A série utiliza a gramática do horror não para fugir da realidade, mas para, por meio da metáfora, alcançar um estágio de comunicabilidade provavelmente maior e mais rápido do que um drama realista conseguiria.

Assim, o hibridismo presente na obra não é um erro de percurso ou uma colagem aleatória; é o modo de operação da TV contemporânea que, baseada na herança literária apontada por Maia (2009) e na função social descrita por Martín-Barbero (1997a), constrói narrativas capazes de engajar uma audiência fragmentada. A identidade dos personagens juvenis se constrói, então, nessa encruzilhada: entre as regras claras dos gêneros (que lhes dizem quem eles “deveriam” ser na ficção) e a complexidade híbrida da trama (que lhes permite ser múltiplos, contraditórios e brasileiros).

IDENTIDADES JUVENIS NA FICÇÃO SERIADA BRASILEIRA

Para analisarmos a representação da adolescência em *Vermelho Sangue*, entendemos ser necessário superar a visão anacrônica que situa o adolescente em um limbo social, como um mero estágio de transição. Historicamente, como demonstra Ariès (1981), a adolescência é uma invenção da modernidade, fruto de um processo que passou a isolar o jovem em instituições educativas para protegê-lo e, simultaneamente, vigiá-lo. Ao reconhecer os adolescentes como agentes sociais plenos, Martín-Barbero (1997b) propõe uma ruptura com essa herança de passividade, argumentando que a juventude possui uma densidade cultural própria, capaz de produzir sentidos e negociar sua existência no espaço público e midiático.

Essa negociação de identidade ocorre, hoje, fundamentalmente atravessada pela mediação tecnológica. Sampaio *et al.* (2024) destacam que as infâncias e adolescências atuais são vividas sob a égide da cultura da convergência e do consumo digital. O ambiente do *streaming*, no qual

a série em análise se insere, não é apenas um repositório de conteúdo, mas um território de sociabilidade onde os jovens experimentam riscos e oportunidades. A tela funciona como um espelho expandido, onde as narrativas ficcionais oferecem modelos de ser e estar no mundo, permitindo o que Pinheiro (2016) define como processos de individuação: o consumo de séries fornece narrativas que os jovens utilizam para fabricar suas singularidades em meio às inconsistências do real.

Aqui, a perspectiva de Calligaris (2000) torna-se central: a adolescência é vivida como uma “terra de ninguém” entre a dependência infantil e a autonomia adulta, marcada por um profundo sentimento de inadequação. Em *Vermelho Sangue*, a monstruosidade de Luna materializa esse “corpo estranho” descrito pelo autor; a transmutação em loba-guará transforma o desconforto psíquico do amadurecimento em uma manifestação física horrífica, permitindo que o jovem processe vicariamente a sensação de não pertencer ao próprio corpo ou à ordem social vigente.

É nesse ecossistema que florescem as chamadas *teen series*. Fedele (2021), ao historiar o gênero, identifica uma evolução clara: passamos de uma primeira geração de séries juvenis (anos 1990/2000), muitas vezes marcadas por um tom didático ou moralizante, para uma segunda geração (pós-2010 e era do *streaming*). Segundo a autora, produções contemporâneas, linhagem na qual *Vermelho Sangue* busca se inscrever, tendem a ser mais cruas, complexas e dispostas a abordar temas tabus (sexualidade, drogas, violência) sem a necessidade de uma lição de moral final. A ficção seriada juvenil deixou de ser um manual de conduta para se tornar um laboratório de experiências extremas.

Nesse sentido, a ficção assume um papel formativo não formal. Borges e Sigiliano (2025) defendem a ficção seriada como ação pedagógica, argumentando que, ao acompanhar as jornadas de personagens ficcionais, o público jovem desenvolve competências de literacia midiática e emocional. A série funciona como um simulador seguro em que dilemas éticos e identitários podem ser vivenciados vicariamente. Quando *Vermelho Sangue* apresenta uma protagonista que lida com a monstruosidade, ela oferece à audiência uma ferramenta simbólica para processar a sensação de inadequação típica da adolescência.

Entretanto, para que essa identificação ocorra em âmbito internacional, considerando que o Globoplay constantemente exporta seus produtos e/ou os disponibiliza no catálogo de outros países, Raya, Sánchez-Labela e Durán (2018) defendem que a construção dos personagens precisa ocorrer dentro de certos códigos reconhecíveis. Ao analisarem séries da Netflix, os autores notam que a plataforma constrói perfis adolescentes baseados em arquétipos atualizados: a vítima, o *outsider*, o popular. Para eles, esses estereótipos não são necessariamente negativos; eles servem como ganchos cognitivos que facilitam a entrada do espectador na trama, permitindo que, ao longo dos episódios, essas camadas sejam aprofundadas e subvertidas.

No contexto brasileiro, essa construção ganha contornos específicos de brasilidade. Cardoso, Santos e Vargas (2014), ao analisarem os filmes *Antes que o mundo acabe* (Ana Luiza Azevedo,

2009), *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2009), *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009) e *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010), observam que, no cinema nacional contemporâneo, a representação do adolescente se afasta dos clichês globais por meio da direção de arte e da trilha sonora, que ancoram os personagens em realidades regionais e sociais palpáveis.

Como observa Palácios (1996), a identidade juvenil é definida não apenas pela idade, mas pela relação específica que o sujeito estabelece com o tempo, o consumo e o território. Nesse sentido, a protagonista de *Vermelho Sangue* distancia-se do arquétipo adolescente das produções estadunidenses ao ser construída como um sujeito atravessado pelas tensões geográficas e sociais do Cerrado brasileiro. A direção de arte e a trilha sonora ancoram o personagem em uma realidade palpável, confirmando que a “individuação” proposta por Pinheiro (2016) ocorre na fabricação de singularidades em meio às inconsistências e tensões sociais locais

Por fim, não podemos ignorar a dimensão de poder inerente a essas representações. Guareschi (2008) alerta que a mídia produz “modos de ser” da adolescência, instituindo regimes de verdade que governam corpos e comportamentos. Ao consumirem essas imagens, os jovens são interpelados a se conformarem ou a resistirem a esses modelos. Assim, a análise de *Vermelho Sangue* deve considerar como a série, ao hibridizar gêneros e estilos, propõe novos modos de existência juvenil, modos que, entre o medo e o desejo, o humano e o monstruoso, refletem a complexidade de ser jovem na contemporaneidade.

Como aponta Larocca (2016), o gênero possui uma enorme capacidade de se conectar aos assuntos culturais de sua época, atuando como articulador de inseguranças profundas relacionadas ao “Outro”, ao gênero e à raça. Assim, a monstrosidade de Luna não é apenas uma metáfora para as angústias do crescimento; ela é um “corpo cultural” que incorpora medos e desejos de um tempo e lugar específicos.

Neste cenário, a figura da lobimoça em *Vermelho Sangue* dialoga com o adensamento da experiência feminina no cinema de horror contemporâneo. Carreiro e Cánepa (2025) observam o florescimento do “horror social”, em que temas como autonomia corporal e liberdade sexual são abordados sob uma ótica horrífica. Essa construção de identidade é inerentemente interseccional. Como propõe Creed (2022), gênero, etnia, localização geográfica e idade afetam o sujeito simultaneamente. Em *Vermelho Sangue*, a monstrosidade serve de metáfora para o que é “diferente”, englobando não apenas a transmutação física, mas as tensões de sexualidade (o romance sáfico com Flora) e raça. Assim, a série parece dialogar com outras obras brasileiras recentes, como o filme *As boas maneiras* (2017), que utiliza o mito do lobisomem para examinar desigualdades estruturais de classe e raça (Garcia, 2023).

No enfoque da relação entre Luna e Flora, percebe-se que ela é construída por meio de trocas de olhares que priorizam a intimidade e o segredo, funcionando como um contraponto de “afeto” ao “horror” da licantropia. A descoberta da homossexualidade de Luna corre em paralelo à descoberta de sua natureza híbrida; ambas são tratadas pela narrativa como revelações de uma

“natureza oculta” que a sociedade local tenta reprimir, tornando o romance sáfico um ato de resistência política dentro da trama.

Portanto, a representação da juventude em *Vermelho Sangue* institui novos “modos de ser” que desafiam os regimes de verdade governados pela mídia tradicional. Ao hibridizar o drama adolescente com o horror social, a série propõe que a identidade juvenil contemporânea se constrói na tensão entre o humano e o monstruoso, o desejo e o medo, revelando que ser jovem no Brasil atual é, fundamentalmente, um ato de resistência e revolta contra as instabilidades do real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da série *Vermelho Sangue* permitiu observar como a ficção seriada brasileira contemporânea, inserida no ecossistema do *streaming*, tem refinado suas estratégias de comunicabilidade ao abraçar a complexidade narrativa e o hibridismo de gêneros. Ao longo deste trabalho, demonstrou-se que a obra não utiliza o horror e o fantástico apenas como adornos estéticos ou ganchos comerciais para o público *young adult*, mas como ferramentas fundamentais para narrar a subjetividade juvenil na contemporaneidade.

A investigação confirmou que a narrativa de gênero, conforme proposta por Martín-Barbero (1997a), atua como uma mediação vital: os códigos do *coming-of-age*, ao serem tensionados pela visualidade do horror e do *thriller*, oferecem à audiência um repertório simbólico capaz de processar dilemas identitários profundos. A transformação de Luna em loba-guará, para além do espetáculo visual, materializa o “corpo estranho” e a inadequação inerentes à adolescência, transformando o desconforto psíquico do amadurecimento em uma manifestação física que desafia as normas patriarcais e sociais.

Conclui-se que o hibridismo emocional identificado na série, em que o afeto melodramático coexiste com o temor do fantástico, reflete a própria natureza fragmentada da experiência juvenil brasileira. Ao ancorar o fantástico no cenário do Cerrado e em realidades regionais palpáveis, a produção afasta-se de clichês globalizados para construir uma identidade nacional que é, simultaneamente, local e universal.

Nota-se, contudo, que o hibridismo de gêneros em *Vermelho Sangue* não cumpre apenas uma função estética ou narrativa, mas responde a uma estratégica lógica de negócios no cenário da concorrência das plataformas de *streaming*. Ao fundir o melodrama juvenil com o horror e o fantástico, o Globoplay busca consolidar o que se convencionou chamar de *premium television* brasileira. Essa sofisticação da linguagem visual e o investimento em efeitos de pós-produção servem como um diferencial competitivo frente a *players* globais como a Netflix, permitindo à plataforma nacional atrair nichos específicos de audiência (os fãs de série) que demandam conteúdos com maior valor de produção e complexidade narrativa. Assim, a lobimoça atua tanto como metáfora da juventude quanto como um produto de exportação e fidelização, desenhado para elevar o status da produção original brasileira no catálogo digital.

Por fim, os desafios de audiência enfrentados pela série na televisão aberta, em contraste com a expressiva repercussão digital, reforçam o diagnóstico da televisão na contemporaneidade. *Vermelho Sangue* sinaliza o amadurecimento técnico dos Estúdios Globo e a consolidação do Globoplay como um espaço de experimentação onde novas visualidades feministas e modos dissidentes de existência encontram terreno fértil. A lobimoça da alcateia do Globoplay permanece, assim, como um sintoma cultural das tensões de uma geração que cresce entre o medo e o desejo, o humano e o monstruoso, reafirmando que o fantástico é, em última instância, uma das formas mais verdadeiras de se narrar o real.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Diego. Crepúsculo brasileiro? Conheça Vermelho Sangue, a nova série de terror do Globoplay. **O Tempo**, Belo Horizonte, 2 out. 2025. Opinião. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/opinioao/diego-almeida/2025/10/2/crepusculo-brasileiro-conheca-vermelho-sangue-a-nova-serie-de-terror-do-globoplay>. Acesso em: 23 fev. 2026.

ARIÈS, Philipe. **História social da criança e da família**. 2. ed. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BORGES, Gabriela; SIGILIANO, Daiana. A ficção seriada como ação pedagógica: uma proposta formativa. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 1-17, 2025. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v30i2p116-129>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comeduc/article/view/240190>. Acesso em: 23 fev. 2026.

CALLIGARIS, Contardo **A adolescência**. São Paulo: Publifolha, 2014.

CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos; VARGAS, Herom. A personagem adolescente como protagonista em quatro filmes brasileiros contemporâneos. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom – RBCC)**, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 263-283, jul./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/rbcc.v37i2.2119>. Disponível em: Acesso em: https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/pt_BR/article/view/2119. 23 fev. 2026.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguercio. **Cinema de horror: uma introdução**. SP: Genio Editorial, 2025.

CREED, Barbara. Horror and The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith (org). **The Dread of Difference: Gender and the Horror Film**. Austin: University of Texas Press, 1996. p. 35-65.

CREED, Barbara. **Return of the monstrous-feminine: Feminist New Wave cinema**. London: Routledge, 2022.

FEDELE, Maddalena. La segunda generación de teen series: programas estadounidenses, bri-

tánicos y españoles de los 2000-2010. **Index.comunicación**, Madrid, v. 11, n. 1, p. 297-327, 2021. DOI: <https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Lasegu>. Disponível em: Acesso em: <https://indexcomunicacion.es/index.php/indexcomunicacion/article/view/765>. 23 fev. 2026.

FERRARAZ, Rogério; CHAGA, Ana Carolina. Mais do que apenas 3%: a ficção científica seriada brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 46., 2013, Belo Horizonte. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202320582864dd62a4aa3ad.pdf. Acesso em: 23 fev. 2026.

GARCIA, Yuri. Mantendo as boas maneiras: colonialismo e racismo estrutural no cinema de horror brasileiro. **Rebeca**, São Paulo, v. 12, n. 2, 2023. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/893/585>. Acesso em: 23 fev. 2026.

GSHOW. Vermelho Sangue: público elege 2ª temporada da série como o retorno mais aguardado de 2026. **Gshow**, Rio de Janeiro, 24 jan. 2026. Disponível em: <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/vermelho-sangue-publico-elege-2a-temporada-da-serie-como-o-retorno-mais-aguardado-de-2026.ghtml>. Acesso em: 23 fev. 2026.

GSHOW. Vermelho Sangue: veja como foi feita a cena em que Luna se transforma em lobo-guará. **Gshow**, Rio de Janeiro, 8 out. 2025. Disponível em: <https://gshow.globo.com/globoplay/noticia/vermelho-sangue-veja-como-foi-feita-a-cena-em-que-luna-se-transforma-em-lobo-guara.ghtml>. Acesso em: 23 fev. 2026.

GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A mídia e a produção de modos de ser da adolescência. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 13, n. 30, p. 81–90, 2008. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2006.30.3378>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3378>. Acesso em: 23 fev. 2026.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-Feira 13* (1970-1980)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/41967>. Acesso em: 23 fev. 2026.

LE MOS, Ligia Maria Prezias; NÉIA, Lucas Martins; SANTOS, Andreza Almeida dos. Ficção televisiva em plataformas de *video-on-demand*: reconfigurações do cenário audiovisual brasileiro – e suas implicações nos estudos de mídia. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, SP, v. 17, n. 31, 2019. DOI: <https://doi.org/10.55738/alaic.v17i31.550>. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/550>. Acesso em: 23 fev. 2026.

LIMA, Débora. Séries do Globoplay derrubam a audiência da Globo em quarta sem futebol. **Notícias da TV**, 13 nov. 2025. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/series-do-globoplay-derrubam-a-audiencia-da-globo-em-quarta-sem-futebol-143848>. Acesso em: 23 fev. 2026.

MAIA, Jussara Peixoto. Gêneros: da teoria literária às inovações na televisão. **Diálogos Possíveis**, Salvador, v. 8, n. 2, p. 86-109, 2009. Disponível em: <https://revista.grupofaveni.com.br/index.php/dialogospossiveis/article/view/301>. Acesso em: 23 fev. 2026.

MAGNO, Maria Ignês Carlos; *et al.* Temáticas cidadãs em um *Pantanal* encantado. In: LOPES; Maria Immacolata Vassallo de; LIMA, Cecília Almeida Rodrigues; FEITOSA, Sara Alves; LIMA, Hanna Nolasco Farias (org.). **A telenovela *Pantanal* como recurso comunicativo para a cidadania**: um estudo de caso. Aluminio: CLEA Editorial, 2025. p. 44-80. DOI: <http://doi.org/10.29327/5720029.1-2>. Disponível em: <https://www.obitelbrasil.org/wp-content/uploads/2025/11/miolo-Obitel-25-digital.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2026.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Teenagers as Social Agents. **Peace Review**, London, v. 9, n. 4, p. 475-480, 1997b. DOI: <https://doi.org/10.1080/10402659708426096>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10402659708426096>. Acesso em: 23 fev. 2026.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29–52, jan./jun. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326>. Acesso em: 23 fev. 2026.

MOSQUERA, Mariano Ernesto. De matrices, híbridos y síntomas: ciencia ficción y realismo en tres novelas latinoamericanas contemporáneas. **Mitologías Hoy**, Cerdanyola del Vallès, v. 21, p. 65-82, 2020. Disponível em: <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v22-mosquera>. Acesso em: 23 fev. 2026.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PENNER, Tomaz Affonso; IKEDA, Flavia Suzue de M. Estratégias de *streaming* de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016 a 2018. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 9, n. 3, p. 52–63, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4322/2179-1465.024>. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/413>. Acesso em: 23 fev. 2026.

PALÁCIOS, Jesús. O que é adolescência?. In: COLL, César; MARCHESI, Álvaro; PALACIOS, Jesús. (org.). **Desenvolvimento psicológico e educação**: psicologia evolutiva. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004. v. 1. p. 263-272.

PEREIRA, Márcia. ‘Crepúsculo brasileiro’: Vermelho Sangue põe casal de lobimoças contra vampiros. **Notícias da TV**, [S. l.], 2 out. 2025. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/crespusculo-brasileiro-vermelho-sangue-poe-casal-de-lobimocas-contravampiros-142154>. Acesso em: 23 fev. 2026.

PINHEIRO, Leandro R. Consumo de seriados entre jovens estudantes: narrativas e indícios à individualização. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 42, p. 1-18, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/ES.252895>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/tmcGk3Cmmg8Lrr-PwXpQV8TJ/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 23 fev. 2026.

PUCCI JR., Renato Luiz; FERRARAZ, Rogério; MAGNO, Maria Ignês Carlos; ANDRADE, Ana Márcia; HERGESEL, João Paulo; GONÇALVES, Anderson; VILLALON, Renan; SOZIGAM, Priscila. Dinâmicas de mediação entre produtores e fãs: o caso de *Supermax*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Por uma teoria de fãs da ficção televisiva brasileira II**:

práticas de fãs no ambiente da cultura participativa. Porto Alegre: Sulina, 2017. p. 291-333. Disponível em: <https://www.obitelbrasil.org/wp-content/uploads/2025/06/OBITEL-BRA-SIL-2017.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2026.

RAYA, Irene; SÁNCHEZ-LABELLA, Inmaculada; DURÁN, Valeriano. La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix: Por trece razones y Atípico. **Comunicación y Medios**, Santiago, n. 37, p. 131-143, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48631>. Disponível em: <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/48631>. Acesso em: 23 fev. 2026.

ROCHA, Felipe. Vermelho Sangue: Quando os episódios finais da série serão lançados no Globoplay? **Observatório do Cinema**, [S. l.], 8 out. 2025. Disponível em: <https://observatoriodocinema.com.br/series/vermelho-sangue-quando-os-episodios-finais-da-serie-serao-lancados-no-globoplay/>. Acesso em: 23 fev. 2026.

ROCHA, Simone Maria; SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Melodrama e outros híbridos: efeitos emocionais na telenovela em tempos de *streaming*. **Ação Midiática**, Curitiba, n. 28, p. 1-15, 2024. DOI: <https://doi.org/10.5380/am.v28i1.94749>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/94749>. Acesso em: 23 fev. 2026.

SAMPAIO, Inês Vitorino; GUEDES, Brenda; DORETTO, Juliana; FAUSTINO, Simone. O adolescente como sujeito da pesquisa de recepção e consumo midiático. In: JACKS, Nilda; LIBARDI, Guilherme; SIFUENTES, Lírion (org.). **Meios e Audiências IV**: continuidades e novos desafios frente à convergência midiática. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. p. 294-323. DOI: <https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2024.98713>. Disponível em: <https://www.pimentacultural.com/livro/meios-audiencias-iv/>. Acesso em: 23 fev. 2026.

SILVA, Caio Melo da; FIGUEIREDO, Juliano Coelho da Silva; CASTELLANO, Mayka. Quando a ficção científica e a fantasia convergem: hibridismo de gênero em **Os Legados de Lorien e The Shannara Chronicles**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 22., 2017, Volta Redonda. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-1175-1.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2026.

SILVA, Fernanda Maurício. Criticando a TV: considerações sobre o papel da crítica na construção dos gêneros televisivos. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 21-30, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-6924.2019v16n1p21>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2019v16n1p21>. Acesso em: 23 fev. 2026.

CONCEITOS JUNGUIANOS EM MARIANA, O ANJO DAS DONZELAS E UM SONHO E OUTRO SONHO DE MACHADO DE ASSIS

Lilian Maria Custódio Toledo

INTRODUÇÃO

Falar sobre Machado de Assis é, em geral, muito complexo, pois tudo já foi dito sobre esse escritor, ao mesmo tempo, sempre se descobre algo novo, algum viés que se poderia pensar. Machado de Assis já foi avaliado sobre diversos aspectos: foi analisado como cronista, crítico e romancista, além de se levantar em sua obra inúmeros conceitos filosóficos, sociais, históricos ou psicológicos. Além disso, durante quase cinco décadas, Machado foi se aprimorando, até se tornar um dos maiores gênios da literatura. De qualquer forma, sempre há um novo percurso a ser feito em sua vasta obra.

O presente trabalho buscará um caminho, a nosso ver, pouco percorrido: a presença de conceitos junguianos nos contos machadianos que trazem o fantástico, através dos sonhos. Pretende-se avaliar, para isso, três contos: *O anjo das donzelas* (1864), *Um sonho e outro sonho* (1892) e *Mariana* (1891), tais contos trazem como protagonistas três mulheres: Cecília, Genoveva e Mariana, respectivamente. A intenção é demonstrar como Machado, mesmo em uma sociedade patriarcal do século XIX, traz um novo olhar sobre e para a mulher. A partir de Edgar Allan Poe, será feito um paralelo com *O retrato oval* (1842) e *Mariana* (1891), observando-se que Poe traz um fantástico que não se desfaz, enquanto, em Machado, por se tratar de um sonho ou delírio, o evento fantástico se desmancha no final da história, além disso, o sonho, muitas vezes, serve como uma crítica social, política e até psicológica, ou seja, há uma intenção no desenvolvimento do sonho, enquanto em Edgar Allan Poe, o terror e o gótico se estabelecem. Machado sabe, como todo bom escritor do gênero, criar a expectativa no leitor, não se trata apenas da hesitação, defendida por Todorov ¹(2012), mas da elaboração da narrativa. Todos os detalhes são importantes para a criação do ambiente misterioso.

A lacuna que se tem atualmente é que o fantástico em Machado de Assis é pouco discutido, sobretudo em diálogo com Carl Gustav Jung e sua teoria do inconsciente coletivo, já que estudiosos, como Lucia Serrano Pereira (2004) e Adelmo Marcos Rossi (2024), por exemplo, se debruçaram sobre a psicanálise, estabelecendo uma relação mais direta entre Machado e Freud.

¹ Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2012) defende que o principal critério para que o fantástico estabeleça é a hesitação no leitor e no personagem, que devem ficar sempre entre a realidade e o sobrenatural.

Este artigo investiga como os sonhos narrados pelas protagonistas podem ser interpretados como manifestações do inconsciente coletivo, revelando uma faceta inovadora do “Bruxo do Cosme Velho”.

Jean-Michel Massa (1971), ao apresentar uma biografia de Machado desde sua infância, também faz uma análise literária do escritor. Ao analisar os contos machadianos, além de destacar a já conhecida tendência do *Jornal das Famílias* em relação à moral e aos bons costumes, faz uma avaliação do escritor desse jornal, entre os anos de 1863 e 1869, reconhecendo nele um mero cumpridor dos preceitos da época, mas também afirma que, a partir de 1866, com a reescrita do conto fantástico *O País das Quimeras*, que passa a se chamar *Uma Excursão Milagrosa*, Machado se torna um crítico mais denso. Massa (1971) comenta: “A comparação de duas conclusões (*do conto escrito em 1862 e da reescrita em 1866*) permite sentir que em quatro anos o talento do escritor amadureceu”. Há também um amadurecimento em outros contos, a reescrita tem essa intenção, mas com o passar do tempo e de sua escrita, Machado vai se engrandecendo, ao depurar, ao trabalhar: o talento se associa ao trabalho árduo, à disciplina, ao estudo.

Dessa forma, é possível perceber uma evolução na escrita machadiana entre os contos *O anjo das donzelas*, *Mariana* e *Um sonho e outro sonho*. A presença dos arquétipos, definidos por Carl Gustav Jung, também evolui, tendo claro que nossa análise parte de uma interpretação heurística, não tendo Machado, portanto, a intenção de destacar esses arquétipos. Como se sabe Machado não foi contemporâneo de Jung, já a psicanálise de Freud só começa a se estabelecer a partir de 1900, entretanto, como o escritor soube como nenhum outro compreender a alma humana, é possível se interpretar psicologicamente o comportamento de seus personagens. Para Passos (2014), os personagens machadianos deixam de ser personagens e passam a ser pessoas. Assim, mesmo sem ser contemporâneo da psicologia analítica de Jung, Machado trouxe para sua obra a alma humana e seus mistérios.

O Objetivo geral deste artigo é analisar os contos *O anjo das donzelas*, *Mariana* e *Um sonho e outro sonho*, a partir da presença de arquétipos e conceitos da psicologia analítica de Jung, nos sonhos das três protagonistas: Cecília, Mariana e Genoveva. Para tanto, alguns objetivos específicos se fazem necessários, como investigar o comportamento feminino nos contos *O anjo da donzela*, *Mariana* e *Um sonho e outro sonho*; analisar a presença de arquétipos no realismo fantástico que esses contos carregam, através de sonhos; discutir a relação entre *Mariana* e *O retrato oval* de Edgar Allan Poe; refletir sobre a lição deixada por Machado: a escrita como comunicação da vida social, histórica e psíquica da humanidade. Tendo por teóricos Carl Gustav Jung (1986, 2013, 2016, 2021), Todorov (2006, 2012) e José Luiz Passos (2014).

O aporte teórico de Tveztan Todorov ajudará a entendermos as questões da estruturação do fantástico, também considerando que, como sugere Passos (2014), os personagens machadianos trazem um comportamento cheio de ambiguidades, com afetos e contradições morais, o que confere à narrativa uma densidade psicológica singular. Para a análise dos três contos fantásticos,

buscaremos apoio na definição de arquétipos, já apresentada, entre outros estudiosos, por Nise da Silveira (2023), que considerou os paradigmas junguianos como manifestações do inconsciente coletivo que emergiam nas produções artísticas dos seus pacientes. Assim, esses modelos estariam nessa estrutura mais profunda, representando padrões universais e inatos do inconsciente coletivo, sendo este uma camada psíquica partilhada por toda a humanidade. A experiência humana regularmente repetida tem um fundamento arquetípico: nascimento, morte, união sexual, casamento, conflito de forças antagônicas, etc. É o que ocorre nos sonhos narrados nos contos.

A PRESENÇA DO FANTÁSTICO NOS CONTOS

Edgar Allan Poe, em seu texto *Filosofia da composição* (1846), discute a questão da composição literária, expondo sua teoria sobre o processo de criação, afirma que a escrita de uma obra deve ser fruto de um trabalho racional e não mera inspiração ou improviso. A partir de seu poema *O corvo* (1845), traduzido por Machado de Assis, Poe discute, sobretudo, a impressão que se deseja causar no leitor. Assim, o autor estabelece as seguintes ideias: em primeiro lugar, a obra deve produzir um único impacto emocional no leitor (melancolia, terror, beleza...), para isso deve ser lida de uma assentada, sua extensão deve ser pensada. Outro fator importante é a escolha do efeito que se pretende produzir, sendo este o ponto inicial, ou seja, ao iniciar sua escrita, o autor já deve ter em mente que resultados pretende alcançar; além disso, deve-se rejeitar a visão romântica de inspiração espontânea, optando-se por uma criação mais consciente.

E o que dizer de Machado de Assis em relação a esse gênero? Muitos estudiosos argumentam que os contos machadianos foram sendo preparados através de suas crônicas. Para Castro Rocha (2013), Machado soube, como nenhum outro escritor, juntar técnica e talento. Admirador de Edgar Allan Poe, em nosso entendimento, Machado o superou, já que amplia as possibilidades estéticas e filosóficas do gênero, deslocando-o da engenhosidade formal para a complexidade da condição humana, o que leva o leitor a uma constante revisão interpretativa, distante de um “efeito único”. Se Poe conduz seu leitor a um desfecho previamente calculado, Machado o desafia com um desfecho ambíguo, que abre espaço para o inacabado, o contraditório e o não-dito.

Machado reinterpreta o fantástico a partir do contexto brasileiro, descolando-se das fórmulas consagradas por autores como Poe, Hoffmann ou Maupassant. Por trazer uma estética do fragmento, da incerteza e da ambiguidade, o que antecipa certas questões do modernismo, seus contos funcionam como zonas de resistência, onde se afirma o enigma da experiência e poder subversivo da ficção. Em Poe, o fantástico assume, frequentemente, a forma do extraordinário e do perturbador, marcado pela presença do insólito, do macabro e da desestabilização psíquica extrema, em narrativas que tendem a romper com a verossimilhança cotidiana e a conduzir o leitor a um universo de horror e obsessão. Já em Machado de Assis, o fantástico opera de maneira sutil e ambígua, inserido no tecido do real e articulado à ironia e à instabilidade do ponto de

vista narrativo, de modo que o estranho emerge não de eventos sobrenaturais explícitos, mas de contradições morais, da dúvida e do autoengano dos personagens.

A narrativa fantástica contém a ruptura entre o real e o irreal, promovendo a quebra da estabilidade fixa ao apresentar o conflito do impossível como um mistério a ser desvendado, se é que é possível. Com isso em mente, a narrativa machadiana nos apresenta um universo em que a presença do real e do contraditório são marcantes, gerando dúvidas nas personagens bem como nos leitores. Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2012), destaca quatro tipos para a literatura fantástica: Maravilhoso Fantástico: os fatos inexplicáveis são reconhecidos, mas continuam inexplicáveis; Fantástico Estranho: há uma explicação racional para o que acontece no final, as leis da realidade ficam intactas; Maravilhoso Puro: fazem parte do cotidiano a maravilha ou o fantástico, é projetado para remover o leitor do cotidiano, admite novas leis da natureza para explicar os fenômenos e Estranho Puro: a combinação de fatos comuns se torna algo fora do comum. O extraordinário não está no que acontece, mas na combinação dos fatos, o mistério é revelado pelo leitor através das ferramentas fornecidas pelo escritor.

Cabe salientar que a leitura de um conto fantástico se dá em uma única direção, não sendo possível uma segunda leitura, já que o fantástico para o leitor só se estabelece na primeira vez. Na segunda leitura, o fantástico se desvanece, pois já se é possível prever o que acontecerá, e quebra-se a hesitação, definida por Todorov. Vale acrescentar que a estrutura do fantástico estaria basicamente nos seguintes elementos: caráter insólito, hesitação do personagem e do leitor, construção do espaço, loucura e sonho como possíveis explicações. É possível dizer que os contos machadianos, que trabalharemos, estariam na segunda classificação de Todorov, ou seja, estariam no nível do Fantástico Estranho, já que as leis da realidade permanecem intactas por se tratar de um sonho. Aqui o fantástico se dilui, pois no estranho explica-se tudo racionalmente, incluindo as lentes da psicologia.

Os contos fantásticos analisados neste trabalho tiveram suas publicações em *A estação (Um sonho e outro sonho)*, *Gazeta de Notícias (Mariana)* *Jornal das Famílias (O anjo das donzelas)*, para citar apenas alguns periódicos em que Machado escreveu, e vão de 1864 a 1892; muito já se discutiu sobre o fato de Machado “pretender” agradar seu público leitor, entretanto é sabido também que Machado conseguiu burlar esse mesmo público, fazendo-o questionar a sociedade carioca da época: sua criação assumiu inúmeros vieses.

AS IDEIAS LITERÁRIAS DE JUNG E OS ARQUÉTIPOS

Jung analisou a literatura como um veículo para a comunicação de símbolos que expressariam a vida psíquica da humanidade. Destaca que, em nosso processo de individuação, ou seja, na busca por conhecer a nós mesmos, as obras literárias e seus personagens podem nos ajudar, proposta afirmada e salientada por Nise da Silveira (2023). E nada melhor que os personagens machadianos para essa busca, já que o “Bruxo do Cosme Velho” permite a nós,

leitores, preencheremos as lacunas deixadas por seus personagens, e é no preenchimento dessas lacunas que vamos nos identificando e, ao mesmo tempo, nos encontrando em nosso senso de individualidade única.

Diante do aporte teórico, nos propomos a análise desses três contos fantásticos, tendo por base os arquétipos junguianos e uma avaliação da crítica social do século XIX, já que para Jung sempre que o inconsciente coletivo se casa com a consciência da época, a obra se torna uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos, ou seja, ocorre “um ato criador que concerne a toda a época” (Jung, 2013, p.64-65). Assim, a partir das questões da psicologia junguiana e dos conceitos atrelados ao gênero fantástico, foi desenvolvida a pesquisa, tendo como objetivo geral a investigação da presença dos arquétipos junguianos nos sonhos apresentados e de que forma essa presença dialoga com a construção dos personagens sonhadores.

OS ARQUÉTIPOS E O INCONSCIENTE COLETIVO

Os arquétipos de Jung são imagens universais que estruturam o inconsciente coletivo e se manifestam em mitos, sonhos e símbolos. Mais do que personagens ou estereótipos, representam padrões profundos que influenciam nossa forma de pensar, agir e nos relacionar. Eles são, em sua essência, padrões inatos de experiência e comportamento que moldam profundamente a vivência humana, influenciando desde aspectos biológicos até psicológicos e espirituais. Para Jung, os arquétipos se manifestam de formas diferentes, conforme o contexto histórico, cultural ou individual. A identificação de um arquétipo se dá pela observação de padrões recorrentes em mitos, sonhos, contos de fadas, religiões e na própria vida humana. Esses arquétipos estariam no inconsciente, que se divide em individual e coletivo. Sobre o inconsciente coletivo, Jung define:

uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são *cum grano salis* os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (Jung, 2016, p. 20).

Em suas investigações, Jung formulou teorias sobre a estrutura geral da mente que se dividiria em: consciente e inconsciente. No consciente estaria o ego, no inconsciente a matriz arquetípica, que se relacionaria aos nossos instintos, mas também a nossa ordem moral ou nossas sombras, seu conteúdo seria uma combinação de forças universais e padrões recorrentes, os quais chamou de arquétipos. Para Jung, o sonho deve ser ampliado, sendo um erro ignorar a sua

recordação, portanto ele deve ser colocado no contexto da vida atual e na fase de individuação² do ser humano. É pelo menos verdadeiro afirmar que os motivos de conflito em sonhos estão frequentemente associados à diferenciação entre o ego e o inconsciente.

Para este artigo analisaremos de que forma os sonhos carregam esses arquétipos, tendo em vista que Machado não se propôs a estabelecer essa relação, mas que, por se ocupar do comportamento humano de modo completo e complexo, soube, como nenhum outro escritor, tratar seus personagens como pessoas. Como Passos (2014) aponta, Capitu é uma pessoa, João Romão de *O cortiço* ou Luísa de *O primo Basílio* não.

Nossa análise, obviamente, não trata de um estudo clínico, mas parte de uma visão dos personagens machadianos como pessoas, ou seja, entender como Machado foi capaz de captar a psique humana na elaboração de seus personagens. Dessa forma, as protagonistas, Cecília e Genoveva sonham com aquilo que as incomoda em suas vidas: Cecília não deseja se casar, Genoveva, por outro lado, deseja se casar novamente, mas ainda está presa ao falecido marido, já o conto *Mariana* traz o sonho através de Evaristo que idealiza Mariana, um antigo amor, também se configurando aqui o desejo não realizado que se manifesta através do sonho/delírio do personagem.

MARIANA E O RETRATO OVAL

Tanto Machado quanto Edgar Allan Poe buscaram uma identidade nacional para a literatura. Poe opta pelo gótico, algo diferente da estética americana da época; Machado, por sua vez, como já apontado, em seu ensaio *Notícia da atual literatura brasileira* (1873), questiona a nossa literatura, levanta sua teoria sobre o conto e sua presença ainda tímida entre nós. Tanto Machado quanto Poe se colocam enquanto figuras centrais em suas literaturas nacionais, em relação à criação do gênero conto. Machado traduz e cita Poe como um dos melhores contistas norte-americanos. Outra semelhança entre eles é que muitos de seus contos apresentam o onírico dentro da realidade, a diferença, talvez, se estabeleça no fato de que, em sua maioria, os contos machadianos trazem um certo alívio, até um final feliz, o que não é muito comum em Poe cujos contos são mais lúgubres, como *A Máscara da morte rubra* (1842) ou *A queda da casa Usher* (1839). Para Philippov (2011), em seu artigo *Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade*:

se nos contos de Poe, como *William Wilson*, *O gato preto* e *A queda da casa Usher*, o ser procura destruir seu duplo, o outro que o incomoda, representando como outra personagem a ser abatida (William e Wilson; o narrador e o gato preto; Roderick e Madeleine Usher), no conto machadiano, o ser não quer destruir o outro, parte inerente de si, mas sim o busca para se manter uno, vivo e íntegro (Philippov, 2011, p. 45).

² O processo de individuação para Jung é a jornada de autodescoberta e autorrealização, onde o indivíduo se torna um ser único e inteiro, integrando os aspectos conscientes e inconscientes da psique para alcançar a totalidade e o equilíbrio, culminando na realização do «Si-mesmo» (Self), o centro unificador da personalidade, e não no individualismo isolado, mas numa conexão mais profunda com o coletivo.

Segundo a autora, Machado e Poe buscaram “indivíduos em crise e em busca de sua identidade”, divergiram com relação a seus procedimentos literários (Philippov, 2011, p.39). Para Edgar Allan Poe, a maior importância, em qualquer composição, é a reação provocada no leitor e o efeito que a leitura de um conto pode causar, tudo que não chamar a atenção do leitor deve ser suprimido. A contraposição entre os autores permite observar que Machado reelabora modelos europeus para tensionar as relações, sejam elas de gênero ou as de um contexto social e político, marcado pela transição monarquia-república, no Brasil.

A visão da modernidade e da sociedade vai influenciar na escrita machadiana e também na de Poe, ambos trarão para seus textos as implicações sociais e esse homem novo deslocado. Para nossa análise, faremos uma comparação entre Evaristo de *Mariana* e o marido-pintor de *O retrato oval* de Edgar Allan Poe. Para Bellin (2010), em *O retrato oval* configura-se “a estetização” da figura feminina que está presente, sobretudo, no movimento romântico, no qual percebe-se uma forte tendência a idealizar o feminino, transformando-o em um espetáculo de admiração para o olhar masculino (Bellin, 2010, p.314).

Além disso, para Edgar Allan Poe, em seu artigo *A filosofia da composição* (1846), a morte da mulher amada é o tema mais poético do mundo, e a pessoa mais apropriada para desenvolvê-lo é um amante despojado de seu amor. Para Bellin (2010), “é também frequente no Romantismo, em especial na obra de Poe, a representação da amada morta, que sinaliza o apagamento do feminino em detrimento de uma realização pessoal artística masculina” (Bellin, 2010, p.314). Podemos citar os contos *Morella* (1835), *Berenice* (1835), *Ligeia* (1838), neles há sempre a aniquilação da mulher, que deixa de existir como sujeito para se tornar objeto (um corpo, uma lembrança, um retrato, um cadáver).

O retrato oval apresenta um narrador em primeira pessoa, que vai passar a noite, junto com seu criado em um castelo, por estar gravemente ferido. Não se sabe nada a respeito desse narrador nem o motivo do ferimento. Ele e o criado escolhem um dos quartos do castelo para se acomodarem, em determinado momento, observam que existem muitos quadros ao redor, ricamente ornados. Na cama, havia um livro, uma espécie de catálogo, que contém a história das pinturas: uma delas conta a história de uma jovem que morreu ao ser retratada por seu marido. Ela vai morrendo aos poucos, enquanto o pintor vai tornando seu retrato exuberante. Para o narrador, a pintura traz uma sensação diferente, a jovem parece ainda estar viva. O narrador declara:

e durante um instante o pintor ficou extasiado diante da obra que tinha realizado, mas, em seguida, enquanto ainda contemplava, pôs-se a tremer, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: “Isto é na verdade a própria vida!” Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada... Estava morta! (Poe, 2001, p. 281).

O retrato oval (1842) é uma parábola gótica sobre o conflito entre arte e vida, mostrando

como a busca pela beleza absoluta pode se tornar mortal. Para Poe, a arte é uma força que substitui a vida pela imagem. Na narrativa, é possível levantarmos os seguintes pontos: vida e arte em conflito, a obsessão artística, amor e destruição, além do duplo, pois o quadro e a modelo se tornam reflexos opostos, quanto mais viva a pintura, mais a jovem vai morrendo. Quanto aos elementos estéticos e literários, temos um castelo abandonado e sombrio, criando uma atmosfera gótica, além da tensão entre o real e o fantástico, pois o quadro parece ter vida, ultrapassando a fronteira entre matéria e espírito. O que une os contos de Edgar Allan Poe é o fato de as figuras femininas não serem sujeitos de suas próprias histórias, mas objetos de contemplação, manipulação ou destruição.

A nosso ver, o texto de Machado se faz por uma outra via: a personagem feminina não morre, ao contrário, ganha vida, mas ainda se molda, fala ou age, de acordo com o que deseja o masculino, contudo isso se dá somente no nível do fantástico. A contrapartida está no fato de que, na realidade, a protagonista não se deixa dominar. Machado escreve dois contos com o título *Mariana*, cujas protagonistas não se deixam aprisionar, mesmo que a realidade tenda a mostrar o contrário. O primeiro, escrito em 1871, trata da história de uma escrava de nome Mariana que se apaixona por seu senhor, o outro é este de 1891, e traz o sonho/delírio de Evaristo, que vê Mariana, sua ex-amante, sair de um retrato em sua sala. Evaristo a abandonou e foi morar na Europa, decide revê-la, quando um amigo lhe pede notícias do Brasil, já que a República havia sido proclamada, apesar de Evaristo não saber nada do cenário político de seu país.

Ao aguardar por Mariana, quando vai visitá-la, Evaristo a “vê” saindo do quadro que está na parede, ou seja, ela é uma projeção, assim Mariana começa a dizer-lhe que só ama a ele e a mais ninguém, nem ao marido que está doente. Dessa forma, ela somente se molda ou se emoldura na imaginação dele. Se, em Poe, a simbologia pode estar nas relações de poder em uma sociedade patriarcal, em que as mulheres eram silenciadas, como sugere Bellin (2010), em Machado, o retrato dessa sociedade também está delineado, no entanto, a mulher é capaz de subverter a ordem para demonstrar ou desmontar a visão patriarcal.

Mariana já não é o que fora, no entanto, conforme sugere Gomes (2018), ela seria uma alegoria para a República. Cabe destacar que o título do conto é uma referência à Marianne francesa, alegoria feminina criada na Revolução Francesa, para simbolizar seu lema: liberdade, igualdade, fraternidade, e que passou a simbolizar a République. Gomes (2018) destaca:

o personagem é posto em cena como quem busca a novidade. Dezoito anos o separam do Brasil. Tem diante de si uma “revolução”. Há muito o que se ver, talvez pense. Mas não, o cenário não revela o novo; ostenta o antigo. Os ímpetus de cronista caem por terra, carregados pelo marasmo da paisagem inalterada. A “revolução”, percebemos, é meramente retórica, ao menos para o cotidiano de um proprietário, como Evaristo, “vossa excelência” travestido de “cidadão”. Daí a aparente naturalidade de sua ideia fixa, em torno da qual a narrativa se fecha: o tempo passou, mas, ao que tudo indica, sem fazer alarde (Gomes, 2018, p. 192).

A nosso ver, portanto, Edgar Allan Poe é mais universal, a questão apontada em *O retrato oval* nos encaminha para a relação de gênero, em uma sociedade patriarcal. Machado de Assis, por outro lado, ao situar a relação de Evaristo e Mariana no contexto brasileiro, o faz por meio de alegorias que remetem do interior do personagem para o exterior e vice-versa. Assim, Evaristo é o proprietário que deseja se manter no poder, das coisas e das pessoas, mas que diante das mudanças sociais não o consegue. Contudo, o *status quo* permanece e ele, Evaristo, não se altera por isso, pois “existem peças que ficam e há outras que caem”, assim termina a narrativa, quando Evaristo retorna à Europa e consola um amigo que escrevera uma peça, mas que não obtém sucesso: seu caso de amor com Mariana não obteve sucesso, ela o ignora, mesmo com a morte do marido, e Evaristo parece se consolar.

Quanto ao sonho de Evaristo, é possível dizer que ele se realiza por uma projeção: Evaristo sonha com uma Mariana que não existe mais, mas que ele deseja que existisse, por isso a molda aos seus impulsos, ela lhe responde aquilo que ele deseja. Como Jung sugere “as projeções levam a um estado de autoerotismo ou autismo, em que se sonha com um mundo cuja realidade é inatingível” (Jung, 1986, p. 7).

O ANJO DAS DONZELAS

Este conto narra a história de Cecília, jovem de 15 anos, bonita, que se entrega à leitura constante de romances, seu conhecimento sobre o amor vem da leitura desses livros. Na introdução da história, Cecília está em seu quarto lendo um romance e imaginando seus desdobramentos, pensava que o amor era algo sublime, mas que também poderia levar a tragédias, tomou, então, a decisão de jamais se expor a tal sentimento. O texto começa com a seguinte advertência do narrador: ‘Cuidado, leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela’ (DCV, 2021, p.37)³, a partir daí, toda a descrição obedece à moral e ao decoro, como salienta o narrador. Cecília acaba de ler mais um romance e “adormece”, parece ver a figura de um anjo entrando em seu quarto. O anjo diz ser defensor das donzelas e que veio para salvá-la, entregando-lhe um anel que a impedirá de se apaixonar, ela não devia retirá-lo nunca, pois era a sua proteção contra os sofrimentos do amor.

A partir de então, Cecília resiste a todos os pretendentes, permanecendo solteira e virgem. Entre os pretendentes havia até um poeta que se suicida por não ser correspondido. Anos depois, Cecília recebe uma carta de seu primo Tibúrcio, dizendo-lhe que estava de volta ao Rio de Janeiro. Tal primo parte em viagem apaixonado por ela. Certo dia, enquanto conversam sobre os pretendentes de Cecília e sua recusa em se casar, o primo acaba contando que fora ele quem entregara a anel a uma empregada, na intenção de que esta o colocasse no dedo de Cecília e que, na verdade, não houve nenhum anjo em seu quarto. Tibúrcio pede que Cecília tire o anel e comprove que nele estão gravadas suas iniciais; ao retirá-lo, a moça vê as iniciais T.B.

³ A referência aos contos se dará pelo livro *Dezoito do Cosme Velho*, com a abreviação DCV, seguida do número da página.

Logo, no início do conto, o narrador diz que não haveria nome melhor para a protagonista de sua história, sendo adequado à figura: Cecília pode significar “sábia”, mas também “cega”. O que pode nos remeter à ideia de uma cegueira supersticiosa por parte da protagonista. Tudo na descrição remete a uma crítica aos ideais românticos e à educação que as mulheres recebiam. Até as chinelas de Cecília são comparadas às do conto *Cinderela*, além de referências a *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

A tragédia de Shakespeare atua de outra forma aqui: Cecília não deseja morrer de amor ou pelo amado. No entanto, de qualquer forma que opte, ela, e por extensão a mulher do século XIX, não tem saída, o casamento é o destino: “Qual milagre! Não lhe chegou a vez... Ainda não enflorou aquele coração. Quando chegar a época da florescência há de fazer o que as demais fazem e escolher entre tantos pretendentes um marido” (DCV, 2021, p. 42).

Por outro lado, Cecília é vaidosa e sente uma certa superioridade quando desdenha seus pretendentes, entre eles, um poeta que decide se matar, após a recusa da moça:

Cecília nada lhe deu, nem amor nem benevolência. Amor não tinha; benevolência podia ter, mas o poeta perdera o direito a ela desde que declarou a extensão do seu sacrifício. Isso deu a Cecília a consciência de sua superioridade e, com essa consciência, certa dose de vaidade que lhe vendara os olhos e o coração.” (DCV, 2021, p. 44).

Adriana Teles, em seu artigo *Viver e morrer de amor em O anjo das donzelas* (2012), define que Cecília deriva de *caecus*, significando cego, Cecília é cega em relação à vida e ao mundo, reclusa em seu quarto. Por outro lado, soube, a partir do sonho com o anjo, se esquivar da norma do casamento. Para esta autora, *O anjo das donzelas* talvez seja uma daquelas narrativas que Lúcia Miguel Pereira tinha em mente, quando afirmou que as histórias de Machado dos primeiros tempos compunham uma literatura amena de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade. A autora questiona: “A crença de que houve de fato um pacto com o ‘anjo das donzelas’ é suficiente para se evitar o amor?”.

Discordando da autora e entrando pela porta da psicologia criada para a persona⁴ de Cecília, o pacto e o anel representam a materialização da vontade inconsciente de Cecília, que não desejava se casar, contrariando as normas sociais para as mulheres. Foi um processo de individuação: o objeto anel pode representar um objetivo de vida, uma conquista, Cecília se agarrou a ele como prova de que estava no caminho certo.

É evidente que anjos são figuras arquetípicas, representando a mediação entre o divino e o terreno, são mensageiros, transmitem mensagens importantes ou orientações divinas, são protetores e guias, além de representarem ideias de bondade, de pureza e de esperança. Cecília, em seu sonho, ao fazer o pacto busca se cercar de algo sagrado, de tal forma que não poderia

⁴ Persona é a “máscara” social, um arquétipo que representa o papel ou a imagem que o indivíduo projeta para o mundo externo, adaptando-se às demandas da sociedade.

ser contestada, mesmo que não tenha contado a ninguém o pacto feito. Enquanto para muitos, Cecília era arrogante e vaidosa, por se recusar a casar com os pretendentes que surgiam, na verdade, ela se resguarda do “sofrimento” que o casamento poderia lhe gerar, para isso precisava se agarrar, através do sonho, e depois, na realidade, a um desejo, digamos, divino.

UM SONHO E OUTRO SONHO

Em *Um sonho e outro sonho*, o narrador inicia o conto com as seguintes questões: “Crês em sonhos? Há pessoas que os aceitam como a palavra do destino e da verdade. Outros há que os desprezam. Uma terceira classe explica-os, atribuindo-os a causas naturais.” (DCV, 2021, p. 301). O conto apresentará dois sonhos da protagonista, daí o título. Genoveva era viúva havia três anos, desde então recusava todos os pretendentes que lhe apareciam. Entretanto, surge um bacharel, Oliveira, por quem ela se interessa, decide, entretanto, que vai lutar contra esse sentimento, já que, em uma conversa, este lhe diz que, caso ficasse viúvo, se internaria em um convento. Genoveva entende esta resposta de Oliveira como sendo uma censura a ela (DCV, 2021, p. 306), já que estava interessada nele.

O primeiro sonho que tem é com seu falecido marido, que lhe proíbe de se interessar novamente por outro homem. Um fato interessante é que Genoveva todos os dias reverenciava o retrato do marido falecido. O marido reaparece em seu segundo sonho, censurando-a por não ter cumprido a promessa de permanecer fiel a ele. Genoveva quer lhe reponder, mas Oliveira tapa-lhe a boca, surgem então serpentes em uma estrada lamcenta, em seguida, voam para céu, deixando a cauda de fora.

O narrador do conto é onisciente e levanta para a psicologia da viúva algumas possibilidades: mais uma vez a vaidade aparece, Genoveva é “modesta” ao desprezar um pretendente, justifica-se com a viuvez, mas, na verdade, teve pena do pretendente por se achar bonita. O narrador salienta: a “modéstia inconsciente” fazia com que a personagem evitasse algumas confissões, “não digo presumidas, mas orgulhosas” (DCV, 2021, p. 305). Ao mesmo tempo em que o narrador nos diz que se preocupa apenas com a narrativa, faz considerações a respeito do comportamento da viúva: “eu não faço aqui psicologia, narro apenas” (DCV, 2021, p. 306). Sempre uma lacuna deixada ao leitor por Machado.

É importante destacar que o narrador abre o conto interrogando sua leitora se acredita ou não em sonhos, ao mesmo tempo em que diz não querer saber da sua opinião, pois requer da leitora, sobretudo se for viúva, atenção. A outras leitoras o sonho, ou melhor, os sonhos não interessam, já que o processo de desenvolvimento deles só se deu pelo fato de Genoveva ser viúva. É como se, ao tentar entender o processo de individuação de sua personagem, o narrador fizesse uma análise psicológica bem particular, mesmo demonstrando, por suas palavras, que sua intenção não era essa. Enquanto Cecília de *O anjo das donzelas* se mantém presa à promessa feita ao anjo, Genoveva desacredita do sonho e da promessa feita ao marido e acaba casando-se no final.

Jung (2016, p.119) destaca que “o símbolo da serpente é comumente ligado à transcendência, por ela ser, tradicionalmente, uma criatura do mundo subterrâneo, portanto um ”mediador” entre dois modos de vida.”. No segundo sonho de Genoveva, a estrada é lamacenta e cheia de cobras que “ergueram-se do chão e dispersaram-se no ar, entrando cada uma pelo céu dentro; algumas ficaram com a cauda de fora” (DCV, p.312). As cobras e a natureza presentes no sonho de Genoveva podem representar, como Jung propôs, uma ligação do inconsciente com o ambiente, com a sociedade e com o espaço-tempo. As cobras podem simbolizar a traição, Genoveva sentia-se traído o marido, junto a isso a ideia da reprovação social.

É importante destacar que seu sonho vem após a conversa que tem com Oliveira, Genoveva sente-se censurada em sua condição de viúva. Nota-se que as caudas das cobras ainda aparecem, “algumas ficaram com a cauda de fora” (DCV, p.312), o que pode simbolizar que Genoveva ainda se sente traído ou enredada, levada à traição por Oliveira, daí o fato deste tapar-lhe a boca:

examinando a consciência, reconheceu que estava prestes a amar Oliveira, e que a notícia dessa afeição, ainda mal expressa, tinha chegado ao mundo onde vivia o marido. Ela cria em sonhos, tinha para si que eles eram avisos, consolações, castigos. Havia os sem valor, sonhos de brincadeira, e ainda esses podiam ter alguma significação (DCV, 2021, p. 308).

O fato de ter Oliveira como seu carrasco a tapar-lhe a boca, impedindo-a de responder ao marido, pode significar a falta ainda de liberdade e sua submissão ao novo marido. Por um instante, ele, o carrasco, desaparece, ela sente-se livre. M. L. Von Franz (*apud* Jung, 2016, p. 264) argumenta que o “*self*” aparece nos sonhos usualmente em momentos críticos da vida do sonhador- instantes decisivos em que suas atitudes básicas e todo o seu modo de vida estão em processo de mutação”. A própria mudança é simbolizada pelo ato de atravessar um curso d’água, como sugere o autor. É o que ocorre no sonho de Genoveva: “...quando estes pararam, Genoveva achou-se em uma vasta planície, semelhante a um mar sem praias...” (DCV, p. 308).

Há uma profecia do marido no sonho: caso Genoveva se casasse, morreria. Machado não deixa de lado a ironia e termina o conto, acrescentando que “casou e não morreu”, quebrando a superstição das pessoas citadas no início do conto, que “aceitam os sonhos como palavra do destino e da verdade” (DCV, 2021, p.301). Nesse sentido, a narrativa machadiana se aproxima ainda mais das teorias junguianas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado de Assis sempre nos surpreende, quando nos debruçamos sobre sua obra, sempre temos um novo caminho a percorrer. Este artigo pretendeu demonstrar que os personagens machadianos enfrentam os dilemas humanos, por isso se aproximam do conceito de pessoas, como

⁵ *Self* é um conceito psicológico e filosófico que se refere à totalidade da identidade de uma pessoa, abrangendo consciência, inconsciente, pensamentos, emoções, valores e a percepção de si próprio; na psicologia analítica de Jung, representa a essência mais profunda e a busca pela integração total do ser, além do ego.

sugeriu Passos (2014). Os sonhos mostram, de forma simbólica, todas as diferentes personalidades que interagem dentro do nosso self. Dessa forma, os contos analisados demonstraram que, embora Machado não se propusesse a uma análise psicológica profunda, dentro dos conceitos da Psicologia Analítica, ainda assim o desenvolvimento de seus personagens se dá por um viés psicológico, capaz de nos mostrar os sentidos mais profundos da alma humana.

As protagonistas, Cecília, Genoveva mostraram, através de seus sonhos, que o papel social desempenhado pela mulher pode ser alterado: Cecília não desejava se casar, Genoveva, por outro lado, queria libertar-se da censura à sua condição de viúva. Os sonhos propiciaram a ambas externar o que havia de inconsciente, ou seja, trouxeram para cada uma a compensação para a atitude consciente, como propôs Jung. Como Sugere M. L. Von Franz (*apud* Jung, 2016), a mulher deve buscar a coragem e a largueza de espírito interior capazes de lhe permitirem avaliar a inviolabilidade das suas convicções. Só então estará capacitada a aceitar sugestões do seu inconsciente.

Mariana, por sua vez, surge como uma projeção de seu ex-amante, Evaristo, tendo, em seu delírio, o comportamento apaixonado e submisso que este deseja, o oposto do que de fato ocorreu na realidade. Além disso, *O retrato oval* e *Mariana*, apesar da semelhança quanto ao tema, ambos tratam de um retrato que ganha vida, em Edgar Allan Poe, a personagem retratada sai da vida para a tela e morre, em Machado, o processo é inverso, Mariana sai da tela para a realidade de Evaristo. Enquanto em Poe, o fantástico traz o trágico, em Machado, ele revela uma intenção inconsciente, que através do sonho/delírio pode se tornar consciente para o sonhador. Evaristo também tem um “sonho” compensatório, como Cecília e Genoveva.

Assim, espera-se que o presente artigo abra uma discussão mais ampla sobre os conceitos junguianos e sua relação com os textos machadianos, já que há uma relação mais ampla entre Machado e a Psicanálise de Freud. A presença dos sonhos em muitos contos de Machado pode servir para uma relação mais íntima com Jung. O trabalho é árduo, mas promissor.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dezoito do Cosme Velho**. São Paulo: Mina, 2021.

BELLIN, Greicy Pinto. Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da identidade feminina no conto O retrato oval de Edgar Allan Poe. **Uniletras**. Paraná: Ponta Grossa, v.32, n.2, p.313-324, jul.-dez., 2010.

BELLIN, Greicy Pinto. Machado de Assis e Edgar Allan Poe: dois escritores da modernidade. **Revista Alpha**, Patos de Minas, n.13, p.34-40, 2012.

GOMES, Maurício Santos. Tríptico para Mariana. **Garrafa**, v.16, n.46, out.-dez., 2018, p.186-195.

JUNG, Carl Gustav, **Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. 9 ed. Petrópolis: vozes, 1986 (Obras completas de C.G. Jung, v.9/2)

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência vol.15**. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza App; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 3 ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos e reflexões**. Aniela Jaffé (org.), Trad. Dora Ferreira da Silva, 35 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

MASSA, Jean-Michel **A juventude de Machado de Assis**. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis**. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PEREIRA, Lucia Serrano. **Um narrador incerto, entre o estranho e familiar: a ficção machadiana na psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

PHILLIPPOV, Renata. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade. **Itinerários**. Araraquara, n.33, p.39-44, jul.-dez., 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROSSI, Adelmo Marcos. **O Imortal Machado de Assis: autor de si mesmo**. Serra: Milfontes, 2024.

SILVEIRA, Nise. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

TELES, Adriana da Costa. Viver e morrer de amor em O anjo das donzelas. **Machado em Linha**. Universidade de São Paulo, p. [n.p], dez., 2013. Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

AMBIENTES DE APRENDIZAGEM INTERCULTURAIS: INCLUSÃO ESCOLAR EM SALA MULTISSERIADA INDÍGENA

Elen Gomes Pereira

Nailza Nascimento Matos

INTRODUÇÃO

A educação escolar indígena, enquanto política pública e prática pedagógica, constitui-se como um campo marcado por tensões, desafios e possibilidades, especialmente quando atravessada pelas demandas da Educação Especial (EE) na perspectiva inclusiva. Em contextos interculturais, nos quais os saberes tradicionais, a oralidade, a coletividade e a relação com o território assumem centralidade, a escolarização de estudantes com deficiência impõe a necessidade de repensar concepções pedagógicas, metodologias de ensino e formas de organização do espaço escolar. Nesse cenário, a inclusão de estudantes autistas em salas multisseriadas indígenas revela-se um tema relevante e ainda pouco explorado pela produção científica, sobretudo no que diz respeito às práticas pedagógicas desenvolvidas em ambientes de aprendizagem não convencionais.

No Brasil, embora os marcos legais assegurem o direito à EE em todos os níveis e modalidades de ensino, a efetivação desse direito em escolas indígenas enfrenta desafios estruturais, formativos e pedagógicos. Tais desafios tornam-se ainda mais evidentes em contextos escolares localizados em áreas rurais, com infraestrutura provisória, classes multisseriadas e ausência de profissionais especializados, exigindo dos docentes estratégias pedagógicas sensíveis às especificidades culturais, territoriais e subjetivas dos estudantes.

É nesse contexto que se insere o presente estudo, desenvolvido a partir da observação sistemática do trabalho pedagógico realizado no Colégio Estadual Indígena Tupinambá de Olivença (CEITO), no sul da Bahia, com foco específico no anexo Tukum, espaço escolar em processo de construção, cujas aulas ocorrem provisoriamente em uma sala de taipa, construída com materiais tradicionais da comunidade. Trata-se de uma sala multisseriada que reúne estudantes de diferentes anos do Ensino Fundamental, entre eles um estudante autista, nível 2, configurando um ambiente educativo singular, no qual se articulam currículo escolar, saberes tradicionais e práticas inclusivas.

A problemática que orienta esta pesquisa consiste em compreender de que modo se organizam as práticas pedagógicas e os processos de ensino e aprendizagem em uma sala multisseriada indígena que atende um estudante autista, considerando as condições materiais, a organização do espaço, as relações interpessoais e a articulação entre educação escolar indígena

e EE na perspectiva inclusiva. Parte-se do reconhecimento de que a inclusão, nesses contextos, não se limita à presença física do estudante na sala de aula, mas envolve práticas pedagógicas intencionalmente planejadas, sensíveis às diferenças e comprometidas com a construção de um ambiente de aprendizagem acolhedor e significativo.

Diante disso, o objetivo geral deste artigo é analisar as práticas pedagógicas desenvolvidas em uma sala multisseriada indígena, no contexto do anexo Tukum do CEITO, com foco na inclusão de um estudante autista. Como objetivos específicos, busca-se: (a) caracterizar o contexto escolar e comunitário no qual a sala multisseriada está inserida; (b) descrever a organização dos espaços de aprendizagem e as metodologias utilizadas no cotidiano pedagógico; (c) analisar as estratégias adotadas para favorecer a participação e o desenvolvimento do estudante autista; e (d) refletir sobre os desafios e potencialidades da EE em contextos indígenas interculturais.

Como hipótese orientadora, parte-se do pressuposto de que a organização pedagógica da sala multisseriada indígena, aliada à valorização dos saberes tradicionais, da oralidade e da relação com a natureza, favorece práticas inclusivas mais flexíveis e sensíveis às necessidades do estudante autista, contribuindo para seu bem-estar, participação e aprendizagem, mesmo diante de limitações estruturais e da ausência de atendimento educacional especializado específico.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, de natureza descritivo-analítica. O método de investigação baseia-se na observação sistemática do cotidiano escolar, no registro reflexivo das práticas pedagógicas e na análise do contexto educativo, considerando tanto os aspectos materiais quanto as dimensões simbólicas e relacionais que permeiam o processo de ensino e aprendizagem. Os dados foram produzidos a partir da vivência docente da pesquisadora no CEITO, no ano de 2024, na sede da escola, e, posteriormente, em 2025, no anexo Tukum, permitindo uma análise comparativa entre diferentes contextos da mesma instituição escolar.

A relevância deste estudo justifica-se pela contribuição que oferece ao debate sobre EE em contextos indígenas, ampliando a compreensão acerca das práticas pedagógicas possíveis em salas multisseriadas e em ambientes de aprendizagem não convencionais. O presente artigo busca evidenciar que a inclusão pode se concretizar em espaços educativos diversos, desde que haja intencionalidade pedagógica, escuta sensível e compromisso ético com a valorização das diferenças e das identidades culturais.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Os aportes teóricos mobilizados fundamentam-se em concepções que compreendem a escola indígena como espaço intercultural de produção de saberes, no qual se estabelecem diálogos entre conhecimentos tradicionais e saberes escolares, e a inclusão escolar como um processo relacional, contextual e historicamente situado.

EDUCAÇÃO ESCOLAR INDÍGENA E INTERCULTURALIDADE

A educação escolar indígena no Brasil constitui-se como uma modalidade específica da educação básica, fundamentada no reconhecimento da diversidade étnica, cultural, linguística e territorial dos povos indígenas. Conforme estabelecem os marcos legais nacionais, essa modalidade deve assegurar uma educação diferenciada, intercultural, bilíngue ou multilíngue, comunitária e contextualizada, respeitando os processos próprios de aprendizagem e os saberes tradicionais (BRASIL, 1996; BRASIL, 2009; BRASIL, 2011; BRASIL, 2012).

A interculturalidade, nesse contexto, não se reduz à simples coexistência de culturas distintas, mas implica diálogo, negociação e reconhecimento mútuo entre diferentes sistemas de conhecimento. Candau (2011) afirma que a perspectiva intercultural na educação pressupõe a superação de práticas assimilacionistas, promovendo a valorização das identidades culturais e o enfrentamento das desigualdades históricas vivenciadas por grupos subalternizados. Assim, a escola indígena torna-se um espaço de articulação entre conhecimentos tradicionais e saberes escolares, produzindo práticas pedagógicas que se constroem a partir do território, da oralidade, da coletividade e da relação com a natureza.

Nesse sentido, a organização escolar indígena apresenta especificidades que a diferenciam do modelo escolar urbano e seriado. A presença de salas multisseriadas, a participação da comunidade nos processos educativos e a centralidade dos rituais, das narrativas orais e das práticas coletivas configuram ambientes de aprendizagem singulares, nos quais o currículo se constrói de forma dinâmica e contextualizada (Luciano, 2013).

EDUCAÇÃO ESPECIAL NA PERSPECTIVA INCLUSIVA

A Educação Especial na perspectiva inclusiva defende o direito de todos os estudantes à participação plena nos processos educativos, independentemente de suas condições físicas, sensoriais, intelectuais ou sociais. No Brasil, esse princípio é consolidado a partir de documentos internacionais, como a Declaração de Salamanca, e de normativas nacionais que asseguram o Atendimento Educacional Especializado (AEE) e a matrícula de estudantes com deficiência no ensino regular (BRASIL, 2008; BRASIL, 2025).

Para Mantoan (2003), a inclusão escolar exige uma ruptura com modelos pedagógicos excludentes, baseados na homogeneização dos sujeitos, demandando práticas flexíveis, currículos abertos e metodologias centradas nas potencialidades dos estudantes. A autora destaca que a inclusão não se efetiva apenas pela presença física do aluno na sala de aula, mas pela transformação das práticas pedagógicas, das relações escolares e das concepções de ensino e aprendizagem.

No caso de estudantes autistas, os desafios educacionais relacionam-se, sobretudo, às especificidades na comunicação, na interação social e nos modos de percepção do mundo. Segundo Orrú (2016), práticas pedagógicas inclusivas para estudantes autistas devem considerar a previsibilidade, a organização do ambiente, a valorização dos interesses do aluno e o respeito aos seus tempos e formas de interação, evitando abordagens padronizadas e medicalizantes.

TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA E PROCESSOS DE APRENDIZAGEM

O Transtorno do Espectro Autista (TEA) é caracterizado por um conjunto de condições do neurodesenvolvimento que afetam, em diferentes níveis, a comunicação, a interação social e o comportamento. A compreensão contemporânea do TEA afasta-se de concepções deficitárias, passando a reconhecê-lo como uma forma singular de estar no mundo, marcada por modos próprios de percepção, sensibilidade e expressão (American Psychiatric Association, 2014).

No campo educacional, essa mudança de paradigma implica reconhecer o estudante autista como sujeito de direitos e produtor de cultura, cujas potencialidades podem ser desenvolvidas em ambientes pedagógicos acolhedores e estruturados. Vygotsky (2007) contribui para essa compreensão ao afirmar que o desenvolvimento humano ocorre nas interações sociais mediadas, sendo o papel do educador fundamental na criação de condições para que o estudante avance em suas zonas de desenvolvimento proximal.

Assim, a aprendizagem de estudantes autistas não pode ser compreendida de forma isolada, mas inserida em contextos sociais, culturais e afetivos que influenciam diretamente seu bem-estar e seu engajamento nas atividades escolares.

SALAS MULTISSERIADAS E AMBIENTES DE APRENDIZAGEM NÃO CONVENCIONAIS

As salas multisseriadas constituem uma realidade recorrente em contextos rurais, indígenas e do campo, configurando-se como espaços que reúnem estudantes de diferentes idades e níveis de escolarização em uma mesma turma. Embora historicamente associadas à precariedade, pesquisas recentes apontam que, quando bem-organizadas, essas salas podem favorecer práticas pedagógicas colaborativas, aprendizagem entre pares e maior flexibilidade curricular (Hage, 2011). Em ambientes multisseriados, o planejamento pedagógico exige do docente uma atenção ampliada às singularidades dos estudantes, bem como a adoção de estratégias diversificadas que possibilitem diferentes ritmos e formas de aprendizagem. Para Arroyo (2012), tais contextos desafiam a lógica seriada tradicional e abrem possibilidades para práticas educativas mais humanizadas e contextualizadas.

No caso de estudantes autistas, especialmente em contextos indígenas, a sala multisseriada pode favorecer processos inclusivos ao romper com padrões rígidos de avaliação e progressão escolar, desde que haja intencionalidade pedagógica e compromisso com a inclusão.

EDUCAÇÃO ESPECIAL NA PERSPECTIVA INCLUSIVA EM CONTEXTOS INDÍGENAS INTERCULTURAIS

A articulação entre EE na perspectiva inclusiva e educação escolar indígena ainda é um campo em construção no Brasil. Estudos indicam que a inclusão de estudantes com deficiência em escolas indígenas demanda abordagens que considerem simultaneamente as dimensões culturais, territoriais e subjetivas dos sujeitos envolvidos (Silva; Grupioni, 2016).

Nesse sentido, práticas pedagógicas que valorizam a oralidade, o contato com a natureza, os rituais comunitários e os saberes ancestrais podem contribuir significativamente para o bem-estar e a participação de estudantes autistas. A organização do espaço em círculos, o uso de materiais naturais e a flexibilização das atividades pedagógicas configuram estratégias que dialogam tanto com a educação intercultural quanto com os princípios da educação inclusiva.

Portanto, compreender a EE na perspectiva inclusiva em contextos indígenas implica deslocar o olhar da deficiência como déficit individual para uma perspectiva relacional e contextual, na qual o ambiente de aprendizagem assume papel central na promoção do desenvolvimento humano.

DESENVOLVIMENTO

Este capítulo apresenta o objeto de estudo e descreve a pesquisa realizada, explicitando o contexto investigado, as características do ambiente educacional e os procedimentos adotados para a análise. Discute-se a organização pedagógica da sala multisseriada indígena estudada, bem como os elementos observados que subsidiaram a compreensão dos processos de ensino, aprendizagem e inclusão.

OBJETO DE ESTUDO E DELINEAMENTO DA PESQUISA

O objeto de estudo desta pesquisa consiste na análise das práticas pedagógicas desenvolvidas em uma sala multisseriada indígena, localizada no anexo Tukum do CEITO, com foco nos processos de inclusão de um estudante autista. O estudo investiga como se organizam o ambiente de aprendizagem, as metodologias de ensino e as interações pedagógicas em um contexto intercultural, marcado por especificidades territoriais, culturais e estruturais.

Trata-se de um estudo de natureza qualitativa, fundamentado na observação sistemática do cotidiano escolar e na análise do contexto educativo, compreendendo a escola como espaço social, cultural e simbólico. A escolha do anexo Tukum como campo de investigação justifica-se por suas características singulares: funcionamento provisório em espaço construído com técnicas tradicionais da comunidade, organização multisseriada da turma e atendimento a estudantes com diferentes níveis de escolarização, incluindo um estudante autista.

CARACTERIZAÇÃO DO CONTEXTO ESCOLAR INVESTIGADO

O CEITO atende estudantes indígenas da região sul da Bahia e organiza-se a partir de princípios da educação escolar indígena, articulando currículo escolar e saberes tradicionais. Em 2024, a escola sede contava com aproximadamente 576 alunos distribuídos em 26 turmas nos turnos matutino, vespertino e noturno, incluindo estudantes da EE. Embora houvesse alunos com deficiência matriculados, não havia professores de AEE atuando de forma contínua, sendo a inclusão realizada, em grande parte, por meio da atuação conjunta de docentes em sala de aula.

Em 2025, o campo empírico da pesquisa deslocou-se para o anexo Tukum, unidade

vinculada ao CEITO, situada em território indígena rural. Nesse espaço, as aulas ocorrem provisoriamente em uma casa de taipa, construída com barro e madeira, refletindo os saberes ancestrais da comunidade. O funcionamento provisório deve-se ao processo de construção de uma nova estrutura escolar em modelo convencional, ainda não finalizada no período da pesquisa.

A turma investigada é composta por dezesseis estudantes do Ensino Fundamental, distribuídos entre o primeiro, segundo, quarto e quinto anos, configurando uma sala multisseriada. Entre esses estudantes, destaca-se a presença de um aluno autista (nível 2 de suporte) do quinto ano. As atividades pedagógicas ocorrem no turno da manhã, das 7h às 11h15, sob a atuação conjunta de duas professoras, o que possibilita maior flexibilidade na organização do trabalho pedagógico.

ORGANIZAÇÃO DOS ESPAÇOS E DINÂMICA PEDAGÓGICA

O anexo Tukum dispõe de diferentes espaços educativos, que extrapolam a sala de aula tradicional. Destacam-se: (a) uma cabana utilizada para atividades de oralidade, escrita no chão, recreação e realização do porancy, ritual de oração realizado semanalmente com o uso do maracá; (b) um campo de futebol, utilizado para práticas corporais e atividades integradoras; e (c) a sala de aula provisória, equipada com lousa, carteiras e mesas, ainda que com limitações estruturais, como piso de terra batida e mobiliário reduzido.

A organização interna da sala de aula privilegia a disposição das carteiras em círculo, favorecendo o diálogo, a escuta e a troca de saberes entre estudantes e professoras. Essa configuração espacial contribui para a construção de um ambiente mais acolhedor e menos hierarquizado, aspecto relevante para a participação do estudante autista, que pode interagir de acordo com seu estado emocional e nível de engajamento nas atividades propostas.

As práticas pedagógicas observadas evidenciam a articulação entre o currículo escolar e os saberes tradicionais da comunidade, com o uso frequente de materiais naturais, como folhas, sementes e barro, além da valorização da oralidade e das experiências coletivas. Mesmo diante das limitações materiais, o ambiente escolar configura-se como espaço vivo de aprendizagem, resistência cultural e cuidado, no qual a inclusão é construída cotidianamente por meio das relações e das práticas pedagógicas.

INCLUSÃO DO ESTUDANTE AUTISTA

No que se refere à inclusão do estudante autista, observou-se que as estratégias pedagógicas adotadas não se baseiam em intervenções padronizadas, mas em práticas flexíveis, sensíveis às necessidades e interesses do aluno. A participação em atividades corporais, o envolvimento com desenhos e a interação gradual com os colegas foram elementos que favoreceram sua integração ao grupo. A dinâmica multisseriada, ao romper com a lógica rígida da seriação por idade, possibilita diferentes formas de participação, reduzindo comparações normativas e ampliando as

possibilidades de aprendizagem colaborativa. Além disso, o contato cotidiano com a natureza e a realização de atividades em espaços abertos contribuem para o bem-estar do estudante autista, considerando sua sensibilidade sensorial e necessidade de ambientes menos estimulantes.

SÍNTESE ANALÍTICA DO DESENVOLVIMENTO

A análise do contexto investigado evidencia que, apesar das limitações estruturais e da ausência de AEE formal, o anexo Tukum do CEITO apresenta práticas pedagógicas que favorecem a inclusão, ancoradas na interculturalidade, na coletividade e na flexibilidade organizacional. A sala multisseriada, longe de constituir apenas uma resposta à escassez de recursos, revela-se um espaço potente de aprendizagem, no qual as diferenças são incorporadas ao cotidiano escolar.

Assim, o desenvolvimento da pesquisa demonstra que a inclusão de estudantes autistas em contextos indígenas não depende exclusivamente de recursos técnicos especializados, mas da construção de ambientes pedagógicos sensíveis, do compromisso ético dos educadores e da valorização dos saberes e práticas culturais da comunidade.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A análise dos dados produzidos no contexto do anexo Tukum do CEITO permitiu identificar resultados relevantes acerca da organização pedagógica, dos processos de inclusão e das condições de aprendizagem em uma sala multisseriada indígena que atende um estudante autista. Os achados evidenciam que a inclusão, nesse contexto, se constrói a partir de práticas pedagógicas contextualizadas, flexíveis e culturalmente situadas, mesmo na ausência de recursos especializados formais.

ORGANIZAÇÃO DO AMBIENTE DE APRENDIZAGEM E INCLUSÃO

Um dos principais resultados observados refere-se à influência direta da organização do espaço físico e simbólico da sala de aula sobre a participação do estudante autista. A disposição das carteiras em círculo, a utilização de espaços abertos e a alternância entre atividades internas e externas configuram um ambiente menos hierarquizado e mais acolhedor, favorecendo a interação, a escuta e a autonomia dos estudantes.

Esse resultado dialoga com os pressupostos da EE na perspectiva inclusiva defendidos por Mantoan (2003), ao evidenciar que a transformação do ambiente escolar é condição fundamental para a inclusão, superando práticas centradas exclusivamente na acessibilidade do aluno. No caso analisado, a organização do espaço mostrou-se particularmente relevante para o estudante autista, que apresentou maior engajamento quando inserido em atividades que respeitavam seu ritmo e suas formas de interação.

Além disso, o contato cotidiano com a natureza e a realização de atividades em espaços como a cabana e o campo de futebol contribuem para o bem-estar emocional e sensorial do

estudante autista, aspecto também destacado por Orrú (2016) como fundamental para processos de aprendizagem mais significativos.

SALA MULTISSERIADA COMO POTENCIAL INCLUSIVO

Outro resultado significativo diz respeito ao papel da sala multisseriada como espaço potencialmente inclusivo. Diferentemente da lógica seriada tradicional, a organização multisseriada observada no anexo Tukum possibilita diferentes formas de participação dos estudantes, reduzindo comparações normativas e permitindo trajetórias de aprendizagem mais flexíveis.

Esse achado converge com as análises de Hage (2011) e Arroyo (2012), que apontam as salas multisseriadas como espaços capazes de favorecer a aprendizagem colaborativa e o respeito às diferenças, desde que haja planejamento pedagógico intencional. No contexto investigado, a diversidade de idades e níveis de escolarização favoreceu interações entre pares e a construção de um ambiente menos competitivo, no qual o estudante autista pôde participar das atividades de acordo com suas possibilidades.

A multisseriação, nesse sentido, mostrou-se um elemento que contribui para a inclusão, ao romper com padrões rígidos de tempo e desempenho escolar, alinhando-se a uma concepção de educação que reconhece a heterogeneidade como constitutiva do processo educativo.

PRÁTICAS PEDAGÓGICAS INTERCULTURAIS E APRENDIZAGEM

Os resultados também evidenciam que a articulação entre currículo escolar e saberes tradicionais da comunidade constitui um fator central para a inclusão do estudante autista. O uso de materiais naturais, a valorização da oralidade, os rituais comunitários e a organização coletiva das atividades pedagógicas configuram práticas que ampliam as possibilidades de expressão e participação dos estudantes.

Essa constatação dialoga com os estudos de Candau (2011) e Luciano (2013), ao reafirmar que a interculturalidade, quando efetivamente incorporada às práticas pedagógicas, contribui para a construção de ambientes educativos inclusivos e significativos. No caso do estudante autista, a valorização de formas diversas de comunicação e expressão mostrou-se fundamental para seu engajamento, evidenciando que a inclusão não se limita à adequação de conteúdos, mas envolve a ressignificação das práticas educativas.

LIMITAÇÕES ESTRUTURAIS E MEDIAÇÃO DOCENTE

Apesar dos resultados positivos, a análise revela que a inclusão ocorre em um contexto marcado por limitações estruturais, como a precariedade do espaço físico e a ausência de AEE contínuo. No entanto, os dados indicam que a atuação docente colaborativa e a sensibilidade pedagógica desempenham papel central na mediação do processo de inclusão.

Esse resultado corrobora a perspectiva de Vygotsky (2007), ao evidenciar que a aprendizagem é mediada socialmente e que o papel do educador é fundamental na criação de condições para o desenvolvimento dos estudantes. No contexto investigado, a presença de duas professoras na sala multisseriada permitiu maior atenção às necessidades individuais, favorecendo a construção de estratégias pedagógicas mais inclusivas.

SÍNTESE DOS RESULTADOS À LUZ DO ESTADO DA ARTE

De modo geral, os resultados alcançados indicam que a inclusão de estudantes autistas em contextos indígenas multisseriados é viável e pode ser potencializada quando se articulam práticas pedagógicas interculturais, organização flexível do ambiente de aprendizagem e mediação docente sensível às diferenças. Esses achados ampliam o estado da arte ao evidenciar que a inclusão, em contextos não urbanos e estruturalmente limitados, pode se efetivar por meio de práticas contextualizadas e culturalmente situadas.

Ao comparar os dados empíricos com a literatura revisada, observa-se consonância com os estudos que defendem a inclusão como processo relacional e contextual, afastando-se de abordagens centradas exclusivamente no déficit individual. Assim, a pesquisa contribui para o campo da EE na perspectiva inclusiva ao evidenciar que ambientes de aprendizagem interculturais, mesmo em condições adversas, podem promover participação, bem-estar e aprendizagem significativa para estudantes autistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como objetivo geral analisar as práticas pedagógicas desenvolvidas em uma sala multisseriada indígena, no contexto do anexo Tukum do CEITO, com foco na inclusão de um estudante autista. A partir da investigação realizada, foi possível responder ao problema de pesquisa proposto, evidenciando que a inclusão, nesse contexto, se materializa por meio de práticas pedagógicas flexíveis, interculturais e sensíveis às especificidades dos estudantes, mesmo diante de limitações estruturais e da ausência de atendimento educacional especializado formal.

Os resultados alcançados indicam que a organização do ambiente de aprendizagem, a valorização dos saberes tradicionais, a utilização de espaços educativos diversificados e a dinâmica própria da sala multisseriada constituem elementos centrais para a participação e o bem-estar do estudante autista. Dessa forma, a hipótese levantada na introdução — de que a organização pedagógica da sala multisseriada indígena, articulada aos princípios da interculturalidade, favorece práticas inclusivas mais sensíveis e flexíveis — foi confirmada pelos dados empíricos e pela análise à luz do referencial teórico.

Constatou-se, ainda, que a multisseriação, frequentemente associada à precariedade, pode assumir um caráter pedagógico potente, ao romper com a lógica seriada tradicional e possibilitar diferentes trajetórias de aprendizagem. Nesse cenário, a mediação docente e o trabalho colaborativo entre professoras mostraram-se fundamentais para a construção de estratégias

inclusivas, reforçando a compreensão de que a inclusão escolar é um processo relacional, que envolve o ambiente, as práticas pedagógicas e as interações sociais.

Como recomendações, destaca-se a necessidade de investimentos em políticas públicas que considerem as especificidades da educação escolar indígena no âmbito da EE na perspectiva inclusiva, incluindo a formação continuada de professores, o fortalecimento do AEE em territórios indígenas e o reconhecimento das práticas pedagógicas interculturais como estratégias legítimas de inclusão. Recomenda-se, ainda, que futuras pesquisas ampliem o escopo de investigação para outros contextos indígenas, bem como para diferentes deficiências, contribuindo para o aprofundamento do debate sobre inclusão em ambientes de aprendizagem interculturais.

Por fim, espera-se que este estudo contribua para o campo das Ciências Humanas ao evidenciar que a EE na perspectiva inclusiva, quando construída a partir do diálogo entre saberes, do respeito às diferenças e do compromisso ético com a diversidade, pode se efetivar de forma significativa mesmo em contextos escolares marcados por desafios estruturais.

REFERÊNCIAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ARROYO, Miguel G. **Outros sujeitos, outras pedagogias**. Petrópolis: Vozes, 2012.

BALZAN, Newton César; DELPINO, José Ângelo. **Gestão da qualidade total na educação**. Campinas: Autores Associados, 2007.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União: Brasília, 23 dez. 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. **Política Nacional de Educação Especial na Perspectiva da Educação Inclusiva**. Brasília: MEC/SEESP, 2008.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. **Resolução nº 4, de 2 de outubro de 2009**. Institui diretrizes operacionais para o Atendimento Educacional Especializado na Educação Básica, modalidade Educação Especial. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 5 out. 2009.

BRASIL. **Decreto nº 7.611, de 17 de novembro de 2011**. Dispõe sobre a educação especial, o atendimento educacional especializado e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 18 nov. 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica**. Brasília: MEC/CNE, 2012.

BRASIL. **Decreto nº 12.686, de 20 de outubro de 2025**. Institui a Política Nacional de Educação Especial Inclusiva e a Rede Nacional de Educação Especial Inclusiva. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 21 out. 2025.

CANDAU, Vera Maria. **Educação intercultural: entre afirmações e desafios**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HAGE, Salomão Mufarrej. **Educação do campo e salas multisseriadas: desafios e possibilidades**. Belém: EDUFPA, 2011.

HORA, Dinair Leal da. **Gestão educacional democrática**. Campinas: Alínea, 2007.

LUCIANO, Gersem José dos Santos. **Educação para o manejo do mundo: entre a escola ideal e a escola real no Alto Rio Negro**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

MANTOAN, Maria Teresa Eglér. **Inclusão escolar: o que é? por quê? como fazer?** São Paulo: Moderna, 2003.

ORRÚ, Silvia Ester. **Autismo, linguagem e educação: interações sociais no cotidiano escolar**. Rio de Janeiro: Wak, 2016.

SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). **A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília: MEC/UNESCO, 2016.

VYGOTSKY, Lev Semionovich. **A formação social da mente**. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LUTAS, RESISTÊNCIAS E CONQUISTAS DOS MOVIMENTOS INDÍGENAS NO BRASIL: REFLEXÕES SOBRE A ATUAÇÃO POLÍTICA NO CENÁRIO NACIONAL

Guilherme José Salgado Rodrigues

Maurício João Vieira Filho

INTRODUÇÃO

A história dos povos indígenas no Brasil é intrinsecamente marcada por processos de colonização, resistência e luta pela sobrevivência. Desde a chegada dos colonizadores europeus em 1500, milhões de indígenas, pertencentes a centenas de povos originários com culturas, línguas e sistemas sociais diversos, que habitavam o território que hoje constitui o Brasil, foram violentados e exterminados (Luciano, 2006). O processo de colonização foi caracterizado por violências sistemáticas, como expropriação de terras, genocídios, escravidão, doutrinação e tentativa de assimilação cultural. Durante os primeiros séculos de colonização, o avanço das frentes de exploração econômica resultou na redução drástica da população indígena, cuja estimativa inicial de 5 milhões de indivíduos caiu para menos de 100 mil no início do século XX (Luciano, 2006). Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), os dados do Censo Demográfico de 2022 indicam que o Brasil possui, atualmente, cerca de 1,7 milhão de indígenas, representando aproximadamente 0,83% da população do país, distribuída tanto dentro quanto fora das áreas demarcadas como localidades indígenas (Gohn, 2024).

No decorrer dos séculos, as políticas em relação aos povos indígenas alternavam-se entre práticas de extermínio e tentativas de integração à sociedade nacional, subordinadas aos interesses econômicos e políticos das elites dominantes. Apenas no século XX que iniciativas estatais foram implementadas, como foi a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1910 e, posteriormente, da Fundação Nacional do Índio (Funai) em 1967, refletindo processos de institucionalização por parte do Estado brasileiro em estabelecer controles sobre as populações indígenas (Luciano, 2006). No entanto, essas instituições frequentemente atuaram mais como agentes de integração forçada e exploração do que como defensoras de direitos, conforme corrobora a explicação de Luciano (2006, p. 70-71):

A criação do SPI foi fortemente marcada pela ideia vigente da ‘relativa incapacidade dos índios’, razão pela qual eles deveriam ficar sob a “tutela” do Estado. A tutela aqui não é entendida como necessidade de proteção e assistência social aos índios, como de forma comum e errônea é definida pelos defensores do princípio da tutela oficial, mas como a incapacidade civil e

intelectual dos índios. [...] Paralelamente à atuação do SPI, havia em curso um processo conhecido por ‘integração e assimilação cultural’ dos povos indígenas sob a tutela do Estado, o que na prática significava a efetiva e inexorável apropriação de suas terras e a negação de suas etnicidades e identidades. Os índios deveriam o mais rápido possível ser integrados à sociedade nacional, ou seja, precisariam viver de maneira igual a dos brancos, nas cidades ou nas vilas, deixando de ser índios¹ para abrir caminho à ocupação de suas terras pelos não-índios, sob o argumento e a justificativa da necessidade de expansão das fronteiras agrícolas para o desenvolvimento econômico do país (Luciano, 2006, p. 70-71).

Outro acontecimento representativo no contexto brasileiro para ameaça dos povos indígenas ocorreu com a instauração da ditadura militar em 1964, época em que as políticas desenvolvimentistas do regime passaram a representar uma nova onda de ameaças aos povos indígenas. Projetos de infraestrutura, como a rodovia Transamazônica e a usina hidrelétrica de Itaipu, foram executados sob o discurso de modernização e integração do território nacional, sendo que essas obras acarretaram invasão de terras indígenas, deslocamentos forçados e destruição de ecossistemas essenciais para a sobrevivência de muitas comunidades. O regime militar tratava os povos indígenas não como sujeitos de direitos, mas como obstáculos ao progresso. Assim, a luta indígena durante esse período esteve diretamente relacionada à resistência contra esses projetos de desenvolvimento e à defesa de seus territórios e modos de vida (Pimentel; Brighenti, 2022).

Paralelamente, os movimentos indígenas começaram a se reorganizar politicamente, articulando resistências locais e regionais e estabelecendo alianças com organizações da sociedade civil, como o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), criado em 1972, cujo objetivo era promover a autodeterminação dos povos indígenas, conforme definido em sua primeira assembleia realizada em 1973. Assim, a ação missionária buscava abrir caminhos em meio à conjuntura de tutela estatal, incentivando o protagonismo indígena. Uma estratégia para visibilidade dos povos originários e promoção da escuta pela sociedade era a realização de encontros entre lideranças indígenas, que se tornaram regulares. Também a divulgação de graves violações de direitos geraram repercussões negativas para a imagem da Funai. A comunicação desempenhava um papel essencial tanto no diálogo interno entre as comunidades indígenas quanto na interação com a sociedade em geral (Brighenti, 2020).

Apesar das adversidades impostas pelo regime autoritário no Brasil, foi durante a ditadura militar que emergiram lideranças indígenas e estratégias organizativas que se tornaram fundamentais na luta por direitos territoriais, culturais e sociais. A redemocratização do Brasil, consolidada com a Constituição de 1988, foi um marco ao reconhecer pela primeira vez na história brasileira os direitos dos povos indígenas à demarcação de suas terras e ao respeito às suas culturas e formas de organização social (Luciano, 2006).

¹ Nas citações, a palavra “índio” foi mantida conforme a menção do/a autor/a, o que sinaliza uma dimensão temporal específica e que, hoje, reconhecemos os estereótipos que as significações da palavra carrega.

Este artigo propõe problematizar a trajetória dos movimentos indígenas no Brasil, com foco nos períodos da ditadura militar e da redemocratização, destacando suas formas de organização, principais bandeiras de luta e a relação dessas mobilizações com as transformações políticas e sociais do país. Em caráter ensaístico, a reflexão parte de uma abordagem histórica, considerando os impactos das políticas estatais sobre os povos indígenas e as estratégias de resistência desenvolvidas pelas comunidades. Com a compreensão do cenário histórico dos movimentos indígenas, busca-se, então, fazer uma reflexão, com este texto, de como os movimentos indígenas se consolidaram como atores políticos no cenário nacional, desafiando tanto a opressão estatal quanto as dinâmicas de exploração impostas pelo modelo de desenvolvimento capitalista.

Como metodologia para a discussão, foram selecionados trabalhos científicos sobre os movimentos indígenas, a partir de buscas em plataformas digitais acadêmicas, como a *Scielo* e a *Sucupira*. Este texto está dividido em seções, sendo, após esta introdução, uma apresentação da trajetória histórica dos movimentos indígenas, com ênfase no período da ditadura militar e da redemocratização, e as expectativas para os movimentos dos indígenas no terceiro mandato do presidente Lula, a partir de 2023.

HISTÓRIAS DOS MOVIMENTOS INDÍGENAS

Os movimentos indígenas no Brasil têm ganhado destaque nas últimas décadas devido à atuação política e ao protagonismo de suas lideranças. Esses movimentos não representam um grupo homogêneo, tendo em vista a diversidade de etnias, línguas, valores e costumes de cada povo. Contudo, em momentos de enfrentamento comum, como nas lutas contra invasões de territórios por madeireiros ou garimpeiros, eles constroem uma identidade e consciência interétnicas, unindo-se em redes sociais e políticas heterogêneas. Essa articulação exige estratégias que dialoguem com diferentes repertórios culturais e com sistemas simbólicos variados (Gohn, 2024), como ocorreu em múltiplos territórios:

Igual como o ocorrido em outros países na América Latina, onde movimentos indígenas se mobilizaram e pressionaram as estruturas de poder dos Estados, visando conquistar voz e poder de voto na Assembléia Constituinte e nos parlamentos nacionais, como, por exemplo, na Bolívia, Colômbia, Equador e Venezuela, no Brasil, em meados dos anos 1980, por ocasião do processo político que resultou no atual texto da Constituição Federal de 1988, também houve esforços semelhantes (Verdum, 2009, p. 95).

Os movimentos indígenas no Brasil, para Luciano (2006), têm uma trajetória que entrelaça as fases de resistência e adaptação dos povos às imposições do Estado e do capitalismo. Ao longo da história, essas mobilizações se configuram como respostas à opressão externa e como formas de afirmação identitária e de luta por direitos. Para compreender o processo de organização e articulação dos povos indígenas, é fundamental contextualizá-lo na teoria dos movimentos

sociais, como propõe Gohn (2014), que destaca a interação entre demandas de grupos sociais oprimidos e as estruturas políticas e econômicas dominantes.

O surgimento dos movimentos indígenas no Brasil conseguiu integrar diferentes perspectivas das lideranças — originárias de diversas etnias — que participaram da construção desse processo (Santos, 2023). Para tanto, propõe-se um modelo conceitual em que um grupo se reconhece, se organiza e alcança coesão por meio da memória, da identidade e do projeto, os quais estão intrinsecamente relacionados às percepções sobre o passado, o presente e o futuro dessas comunidades. A memória desempenha um papel central na formação das identidades indígenas, sendo compreendida como uma memória social compartilhada entre os povos (Santos, 2023).

Nesse contexto das lutas indígenas, Abreu (2024) aprofunda a importância da memória, tendo em vista que não se trata somente de um resgate dos passados por meio da narração no presente, mas um instrumento basilar de resistência e desenvolvimento de futuros. Trata-se de um meio tático, isto é, “se a modernidade histórica coincide com a escravidão indígena, a resistência calcada na memória de uma ancestralidade histórica são estratégias contra-hegemônicas que atuam na cognição, no discurso, na criação de novas coordenadas de existência” (Abreu, 2024, p. 74). O acionamento da memória e das práticas de rememoração dos passados adquire o estatuto de reconstrução e reescrita das histórias, como gesto ético, estético e político, que tensiona narrativas hegemônicas e colonizadoras e se tornam resistências à necropolítica (Abreu, 2024).

Com base nessa visão, a análise dos movimentos indígenas assume maior profundidade, uma vez que as lideranças envolvidas na sua criação eram de diferentes povos e regiões do Brasil, cada qual trazendo consigo as memórias sociais construídas coletivamente dentro de suas comunidades. Esses encontros entre perspectivas criaram um espaço de diálogo e cooperação, no qual essas diferentes realidades buscaram harmonizar seus objetivos. Esse processo permitiu que as memórias de indivíduos e grupos fossem reinterpretadas, possibilitando a construção de uma identidade comum, que fundamentou o movimento indígena naquele período (Santos, 2023).

Os primeiros registros de resistência indígena datam do período colonial, quando resistiram ao processo de colonização, que envolvia não só a expropriação das terras, mas também a tentativa de imposição de uma cultura estrangeira e de doutrinação forçada a crenças europeias. Porém, essas resistências, embora intensas, não configuram movimentos sociais no sentido contemporâneo da palavra, no que tange à organização política. Eram formas de resistência local e fragmentada, resultado do contato com uma nova estrutura social imposta pela colonização portuguesa. Apenas no início do século XX, com a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1910, as tensões entre o Estado brasileiro e as populações indígenas começaram a tomar contornos mais organizados. O SPI, embora criado com a justificativa de protegê-las, na prática, exerceu um papel de controle, facilitando frequentemente a exploração de territórios e a assimilação forçada. Nesse período, os indígenas eram tratados sobretudo como problemas a serem resolvidos, e não como sujeitos de direitos (Luciano, 2006).

O surgimento de movimentos indígenas organizados ocorreu de maneira mais sistemática nas décadas de 1950 e 1960, com o impacto das políticas desenvolvimentistas da época, e, posteriormente, com as ações do regime militar a partir de 1964. Esse cenário provocou nos povos indígenas a necessidade de organização e lutas (Pimentel; Brighenti, 2022). Nesse período, surgiram as primeiras articulações políticas amplas, como a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), que passou a se envolver diretamente com as questões indígenas, e a criação da Funai em 1967, que, ao contrário do que poderia parecer, acabou se tornando uma ferramenta de controle e não de defesa efetiva dos direitos indígenas (Santos, 2023).

Foi na década de 1970, no entanto, que as organizações indígenas começaram a ganhar forma consolidada e estruturada, respondendo à opressão e às violações de direitos em curso. Nesse contexto, o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), fundado em 1972, teve papel decisivo. Ligado à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), o CIMI teve uma atuação voltada à denúncia das agressões sofridas pelas comunidades indígenas e à organização política para garantir a proteção de suas terras e a preservação de suas culturas (Luciano, 2006). De acordo com Gohn (2008), os movimentos sociais agem como resposta às necessidades de grupos sociais que se veem marginalizados, oprimidos ou excluídos do processo político e social dominante. No caso dos povos indígenas, sua luta estava ligada à necessidade de autossuperação das condições de subordinação e à reivindicação de direitos fundamentais que lhes eram negados. A ação do CIMI pode ser entendida como uma mobilização que traz à tona as contradições do modelo desenvolvimentista e, ao mesmo tempo, articula uma crítica a uma sociedade marcada pela desigualdade e pela opressão (Santos, 2023).

Com o avanço das décadas de 1980 e 1990, no contexto da redemocratização, a Constituição de 1988 representou uma vitória dos movimentos indígenas, ao garantir, em seu artigo 231, o direito às suas terras tradicionais, à educação e à preservação de suas culturas (Brasil, 1988). Esse marco jurídico, no entanto, não significou a solução dos problemas enfrentados, visto que, apesar do reconhecimento formal de seus direitos, a luta pela efetivação das demarcações de terras e pela proteção contra os constantes ataques de fazendeiros, mineradores e grandes empreiteiras se intensificou nas décadas seguintes. Foi, inclusive, nessa época, que ocorreram massacres de comunidades indígenas e lideranças indigenistas, como o assassinato de Chico Mendes, em 1988 (Luciano, 2006).

Durante o período da redemocratização, os movimentos indígenas ganharam novas dimensões, com o fortalecimento das articulações políticas regionais e nacionais. A criação da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) em 2005 é um exemplo dessa crescente organização. A APIB passou a ser um importante fórum de articulação política, reunindo diversas etnias e grupos indígenas para lutar por direitos territoriais e culturais, além de se posicionar em questões globais como a justiça climática (Brighenti; Heck, 2021). Segundo Gohn (2008), os movimentos sociais são resultados de um movimento espontâneo e também de uma articulação

estratégica entre diferentes grupos, muitas vezes mediada por organizações que conseguem construir uma agenda comum sobre questões coletivas com vistas a viabilizar pautas, agendar temas urgentes de discussão na sociedade e aparecer publicamente.

O movimento indígena contemporâneo passou a se alinhar com outras lutas sociais, ampliando sua agenda para incluir questões relacionadas ao meio ambiente, à justiça social e aos direitos humanos. Ao lado de movimentos de trabalhadores, feministas e ambientalistas, os povos indígenas passaram a denunciar o modelo de desenvolvimento baseado na exploração predatória dos recursos naturais, defendendo um modelo de sustentabilidade e respeito à biodiversidade. Nesse sentido, o movimento indígena também está alinhado com as teorias dos movimentos sociais contemporâneos, que não se limitam a demandas locais, mas buscam transformar a ordem social mais ampla. Para Gohn (2008), os movimentos sociais contemporâneos operam em uma perspectiva de crítica estrutural ao sistema, o que é percebido nas reivindicações indígenas, que não se limitam à proteção territorial, mas questionam o modelo de desenvolvimento e a concentração de poder econômico.

A DITADURA MILITAR NO BRASIL E OS MOVIMENTOS INDÍGENAS

Na ditadura militar no Brasil, de 1964 a 1985, os movimentos indígenas enfrentaram desafios intensificados por políticas desenvolvimentistas que priorizavam a exploração de recursos naturais e a integração forçada dos povos originários. Sob o discurso de modernização e integração nacional, o regime autoritário implementou projetos de infraestrutura, como a construção da rodovia Transamazônica e da usina hidrelétrica de Itaipu, que resultaram na expropriação de terras e no deslocamento compulsório de diversas comunidades indígenas (Ramos; Nascimento, 2023). Essas iniciativas, justificadas pelo argumento de desenvolvimento econômico, provocaram um genocídio cultural e ambiental, desestruturando modos de vida tradicionais e promovendo o desmatamento em larga escala (Ramos; Nascimento, 2023).

Além disso, a Fundação Nacional do Índio (Funai), criada em 1967, que deveria proteger os povos indígenas, frequentemente se alinhava aos interesses econômicos do Estado e do capital, facilitando a entrada de empresas em terras indígenas (Trinidad, 2018). A atuação da Funai, nesse período, evidenciava o papel do Estado como mediador das contradições entre o capital e as comunidades indígenas, inserindo os povos originários em uma dinâmica de exploração característica das relações de classe, conforme corrobora Santos (2023, p. 27):

[...] o indigenismo oficial vigente até então, também seguia os ideais integracionistas que haviam sido instituídos com o problemático SPI, posteriormente substituído pela Funai em 1967 devido a constatações de envolvimento do órgão em práticas ilegais que lesavam diretamente o patrimônio e a vida de diversos povos indígenas no Brasil.

Esse contexto histórico demonstra como os povos indígenas, ao serem tratados como obstáculos ao progresso, foram inseridos em um cenário de expropriação que atendia diretamente

aos interesses de acumulação de riquezas das elites nacionais e estrangeiras. Apesar das adversidades impostas pela ditadura, os povos indígenas começaram a se organizar politicamente para resistir à repressão do Estado e à invasão de seus territórios. O CIMI teve um papel crucial na denúncia de violações de direitos humanos e no fortalecimento da organização política das comunidades indígenas, promovendo a conscientização sobre seus direitos e denunciando os abusos sistemáticos cometidos pelo Estado e pelas empresas privadas (Luciano, 2006).

Além do apoio externo, os movimentos indígenas começaram a realizar encontros regionais para discutir estratégias de resistência. A partir de 1980, a organização avançou, culminando na realização de encontros nacionais, como a Assembleia dos Povos Indígenas, que consolidaram a articulação política e unificaram as pautas em defesa dos territórios e da autonomia cultural. Esses movimentos emergiram como um importante ato político, defendendo lutas como a demarcação de terras, a preservação cultural e ambiental, e o combate à violência estatal e paramilitar. Nesse contexto, o I Encontro Nacional dos Povos Indígenas, realizado em Brasília-DF, representou um marco significativo na luta pela autodeterminação dos povos indígenas. O evento contou com a participação de 48 coletivos indígenas, sendo organizado pelas próprias lideranças desses grupos. Entre os temas discutidos, a questão da terra foi a mais debatida entre os participantes. As reivindicações por demarcação territorial enfrentavam diretamente a lógica capitalista de mercantilização da terra, ao mesmo tempo que defendiam formas coletivas de propriedade e uso sustentável, contrárias à concentração fundiária promovida pelo modelo econômico hegemônico (Brighenti, 2020).

A luta pela preservação cultural e ambiental era igualmente central, uma vez que os projetos desenvolvimentistas desconsideravam o impacto sobre a biodiversidade e as formas de vida indígenas (Luciano, 2006). A defesa da terra e da cultura estava diretamente ligada à contestação do sistema capitalista, que prioriza a acumulação de riquezas em detrimento do equilíbrio ecológico e da sobrevivência de povos tradicionais. Além disso, os movimentos denunciaram a violência sistêmica promovida pelo Estado, que utilizava mecanismos repressivos, como prisões arbitrárias, assassinatos e invasões armadas, para subjugar as comunidades e facilitar a implementação dos grandes projetos econômicos (Trinidad, 2018).

A luta por autonomia política e cultural também foi uma resposta às políticas estatais que buscavam subordinar os povos indígenas a uma lógica nacionalista e produtivista, incompatível com seus modos de vida. Essa reivindicação questionava a opressão ideológica e material exercida pelo Estado, por meio dos posicionamentos das comunidades indígenas que desafiavam tanto a expropriação econômica quanto a dominação cultural imposta pelo sistema capitalista (Brighenti; Heck, 2021).

No contexto político, houve a eleição do cacique xavante Mário Juruna, PDT-RJ, da aldeia Namunjurá, como o primeiro deputado federal indígena do Brasil. Durante seu mandato entre 1983 e 1987, Mário Juruna se destacou por denunciar as ameaças que recebia e o descaso com

que as questões indígenas eram tratadas no Congresso Nacional. Uma de suas contribuições mais significativas foi a criação da Comissão Permanente do Índio, que posteriormente evoluiu para a atual Comissão de Direitos Humanos e Minorias na Câmara dos Deputados. O período da ditadura militar representou, portanto, uma fase de aprendizado organizativo e fortalecimento político para os movimentos indígenas, que se prepararam para conquistas mais amplas durante a redemocratização e das mudanças que gestavam na sociedade brasileira. Contudo, as limitações estruturais impostas pelo capitalismo dependente no Brasil dificultaram a implementação efetiva de suas demandas, mantendo os povos indígenas em uma posição de resistência contínua (Brighenti; Heck, 2021). A luta empreendida pelos movimentos indígenas durante a ditadura militar transcendeu as questões locais, articulando-se como parte de uma crítica mais ampla ao sistema de exploração capitalista e às contradições de classe que ele gera (Luciano, 2006).

MOVIMENTOS INDÍGENAS NA REDEMOCRATIZAÇÃO DO BRASIL E NO SÉCULO XXI

Com o fim da ditadura militar em 1985 e a transição para a redemocratização no Brasil, os movimentos indígenas conquistaram um novo espaço político, mas continuaram enfrentando desafios estruturais relacionados à luta por seus direitos territoriais e culturais (Pimentel; Brighenti, 2022). A Constituição de 1988 representou um marco jurídico importante, reconhecendo oficialmente os direitos dos povos indígenas sobre suas terras e culturas (Brasil, 1988). Contudo, a implementação desses direitos foi continuamente marcada por contradições e tensões, revelando como as estruturas do capitalismo dependente no Brasil persistiram em restringir o alcance pleno das demandas indígenas. Nesse contexto, a luta indígena desde a redemocratização até os dias atuais reflete uma dinâmica de resistência, inserida nas contradições da luta de classes e da opressão capitalista.

Com a Constituição de 1988, os movimentos indígenas alcançaram a formalização de direitos antes negligenciados. O texto constitucional reconheceu os indígenas como os primeiros habitantes do território nacional e lhes garantiu o direito à demarcação de suas terras tradicionais, além de assegurar a preservação de suas culturas e formas de organização (Brasil, 1998). Entretanto, a implementação prática dessas garantias esbarrou em interesses econômicos de elites agrárias e empresariais, que viam na expansão dos direitos indígenas uma ameaça à acumulação de capital, especialmente no campo (Gohn, 2024).

A redemocratização trouxe consigo a emergência de um movimento indígena mais articulado e fortalecido. Entre as formas de ação, há diferentes atos públicos, como salienta Abreu (2024):

Contemporaneamente, temos presenciado performances dos corpos que dançam em protestos, manifestações, marcam pontos no centro das metrópoles, transitam entre instituições, vozes da *Floresta* remota passam a ser ouvidas nas metrópoles, inscrevendo em praça pública as coordenadas de um trânsito, pegadas de uma longa caminhada de sobrevivência (Abreu, 2024, p. 80, grifo do autor).

Para além das construções de memória, as lideranças indígenas, que ganharam visibilidade durante a ditadura, consolidaram a organização de suas pautas em âmbitos regionais e nacionais, culminando na criação de articulações como a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB) em 1989 e a APIB em 2005. Essas organizações atuavam como plataformas políticas que reuniam diversas etnias e representavam os interesses indígenas tanto no Brasil quanto em fóruns internacionais (Gohn, 2024).

Apesar dos avanços institucionais, o período neoliberal que se consolidou no Brasil nos anos 1990 e 2000 trouxe novos desafios. A adoção de políticas neoliberais, com a intensificação da privatização, a expansão do agronegócio e a exploração de recursos naturais, aumentou a pressão sobre os territórios indígenas. Nesse contexto, os conflitos fundiários se tornaram ainda mais intensos, com a invasão de terras por fazendeiros, madeireiros e mineradores. Esses agentes, em busca da maximização do lucro, reforçaram a lógica capitalista de mercantilização da terra, ao colocar em xeque os modos de vida coletivos e sustentáveis dos povos indígenas. A expansão do capital ocorre frequentemente por meio da expropriação de comunidades tradicionais, convertendo o espaço natural e coletivo em mercadoria (Gohn, 2008; 2024).

Os governos progressistas do início do século XXI, sobretudo os de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016), trouxeram expectativas de maior inclusão das pautas indígenas, tendo em vista o mote político em torno de pautas sociais. Durante esse período, houve avanços importantes na demarcação de terras indígenas, especialmente no primeiro mandato de Lula, e um maior diálogo entre lideranças indígenas e o Estado (Baniwa, 2018). Contudo, esses governos também enfrentaram contradições significativas, uma vez que mantiveram a lógica de crescimento econômico baseada no agronegócio e em grandes projetos de infraestrutura, como a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte. Esse projeto, em particular, tornou-se um símbolo da tensão entre o desenvolvimento econômico e os direitos indígenas, ao resultar no deslocamento de comunidades, na destruição ambiental e na violação de direitos humanos (Reis, 2021).

Após o golpe de 2016, que levou ao *impeachment* de Dilma Rousseff, os movimentos indígenas passaram a enfrentar retrocessos mais intensos. O governo de Michel Temer (2016-2018) e, posteriormente, o de Jair Bolsonaro (2019-2022) adotaram políticas explicitamente contrárias aos direitos indígenas. Durante esse período, houve aumento de invasões de terras indígenas por garimpeiros e madeireiros ilegais, além de um desmonte de órgãos, como a Funai, que perderam recursos e capacidade de fiscalização (Reis, 2021). Um caso marcante foi a vulnerabilidade enfrentada por povos Yanomami que tiveram as terras invadidas por garimpeiros (Procópio; Vieira Filho, 2023).

A luta indígena, entretanto, continuou a se fortalecer, especialmente com a ampliação de alianças com movimentos sociais, ambientalistas e organismos internacionais. A APIB desempenhou um papel central nesse contexto, organizando eventos como o Acampamento Terra

Livre (ATL), que reúne anualmente lideranças indígenas de todo o país para discutir estratégias de resistência e reivindicar direitos. Essas mobilizações têm sido fundamentais para visibilizar a luta indígena em escala global, ao conectar suas demandas locais às pautas globais de justiça climática e direitos humanos, além da demarcação de terras (Pilegis; Terra, 2024).

No cenário contemporâneo, as lideranças indígenas têm conquistado maior visibilidade no campo político institucional. A eleição de representantes como Sônia Guajajara (Psol-SP) e Célia Xakriabá (Psol-MG), em 2022, para o Congresso Nacional, demonstra um avanço na representação política indígena, possibilitando que suas demandas sejam apresentadas diretamente nos espaços de poder. Essa inserção, contudo, ocorre em um contexto de continuidade das disputas pela terra e pela preservação ambiental, agora agravadas por questões como o avanço do marco temporal, que busca limitar os direitos territoriais indígenas (Gohn, 2024).

A eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2022, para um terceiro mandato como presidente do Brasil, colocou a pauta indígena de volta às discussões políticas, marcando uma inflexão em relação ao governo anterior. Um dos momentos simbólicos de sua posse foi a subida da rampa do Palácio do Planalto ao lado do cacique Raoni Metuktire, uma liderança histórica na luta pelos direitos indígenas, gesto que demonstrou compromisso com as causas dos povos originários. Nesse novo cenário, políticas voltadas para a proteção territorial e cultural dos povos indígenas ganharam espaço, com a criação do Ministério dos Povos Originários, liderado por Sônia Guajajara, representando um marco histórico na institucionalização das demandas indígenas dentro do governo federal (Minella *et al.*, 2023).

Além disso, Joenia Wapichana, a primeira mulher indígena a advogar no Brasil e a presidir a Funai, também se destaca. Filiada à REDE, ela foi eleita deputada federal por Roraima em 2018, tornando-se a primeira mulher indígena a ocupar esse cargo (Minella *et al.*, 2023; Gohn, 2024). A Funai, então, que sofreu desmontes nas estruturas e negligência em relação à proteção territorial, passou por uma significativa reestruturação. Sob a nova administração, a Funai recupera sua função estratégica de proteger os territórios indígenas e promover ações que assegurem a integridade das comunidades, embora ainda enfrente desafios ligados à implementação de políticas públicas e ao enfrentamento de conflitos fundiários (Gohn, 2024).

No debate jurídico e político, a questão do marco temporal permanece um ponto de tensão. A tese, que busca limitar os direitos territoriais indígenas àqueles que estivessem sob posse no momento da promulgação da Constituição de 1988, tem sido amplamente rejeitada por lideranças indígenas e movimentos sociais, por desconsiderar a realidade histórica de expulsão e violência enfrentada por essas populações. O julgamento pelo Supremo Tribunal Federal (STF) tem gerado mobilizações nacionais, com os povos indígenas defendendo o direito originário, que reconhece os direitos territoriais como ancestrais e inalienáveis (Cademartori; Kuhn, 2023).

Outro aspecto no movimento indígena contemporâneo é a atuação da Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade (ANMIGA). Esse movimento feminino tem ganhado protagonismo, promovendo debates sobre gênero, violência contra mulheres indígenas

e o papel das mulheres na preservação cultural e ambiental. A crescente articulação dessas lideranças reflete a diversidade e a complexidade do movimento indígena no Brasil, que busca a preservação de seus territórios e a valorização de seus modos de vida em um contexto de múltiplas resistências (Angelo; Ortolan, 2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história dos povos indígenas no Brasil, desde 1500, revela uma contínua disputa por existência e autonomia, em um contexto colonial que constantemente negou o protagonismo desses povos, violentando-os e alocando-os em zonas de potencial vulnerabilidade. Contudo, especialmente a partir da década de 1960, as mobilizações indígenas adquiriram mais visibilidade e organização, confrontando o Estado e as elites econômicas. Este trabalho discute como, mesmo em condições adversas, as lideranças indígenas construíram redes de resistência e propuseram um modelo de sociedade que valoriza a pluralidade cultural, a justiça ambiental e a convivência harmônica com a natureza. Dessa forma, a discussão e a reflexão contribuem para o entendimento das lutas indígenas não somente como resistência local, mas como parte de um movimento mais amplo por direitos humanos, justiça social e sustentabilidade no Brasil contemporâneo.

Nos últimos anos, os movimentos indígenas enfrentam um cenário de retrocessos, com a flexibilização das leis ambientais, o avanço de projetos de infraestrutura e a crescente violência contra as comunidades. Contudo, a luta contínua traz uma atuação cada vez mais assertiva no campo político e com lideranças indígenas ganhando espaço, como a eleição de figuras como Sônia Guajajara e Célia Xakriabá para a Câmara dos Deputados. Esse avanço político reflete a continuidade das mobilizações indígenas e sua articulação com a luta por um modelo de sociedade mais justo, que respeite os direitos dos povos tradicionais e da natureza.

Os movimentos indígenas no Brasil, portanto, desde sua emergência, são exemplos de como a organização política e social pode transformar demandas localizadas em forças de oposição a um modelo de dominação, evidenciando as contradições da sociedade capitalista e sua opressão. A partir das análises de Gohn (2008; 2024), é possível perceber como esses movimentos atuam em torno de demandas específicas e como agentes de transformação social, questionando as bases do capitalismo e propondo alternativas sustentáveis, equitativas e justas para os segmentos da sociedade. Em suas ações, os povos indígenas buscam a preservação de suas culturas e territórios e também a construção de uma nova ordem social, inclusiva e democrática, capaz de respeitar as diversidades culturais e ambientais.

Em síntese, os movimentos indígenas atuais demonstram a resiliência dos seus povos frente às contradições do capitalismo brasileiro. Esses movimentos, ao articular suas lutas em torno da defesa de seus territórios, da preservação cultural e da justiça ambiental, desafiam diretamente a lógica de acumulação do capital e a opressão estrutural que ela impõe. A luta indígena no Brasil representa uma força essencial nessa disputa por um modelo de sociedade mais justo e sustentável.

REFERÊNCIAS

ABREU, Tiago Eric de. **Demarcar a terra com sangue**: discurso, memória e resistência indígena. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

ÂNGELO, Thamires Pessanha; ORTOLAN, Maria Helena. Marcha das Mulheres Indígenas em destaque: concepções e ações etnopolíticas femininas pelos direitos dos povos indígenas no Brasil. *In*: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA – RBA, 34., 2024, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Brasília: ABA Publicações, 2024. Disponível em: https://www.abant.org.br/files/20241210_675826cfa89ed.pdf. Acesso em: 13 nov. 2025

BANIWA, Gersem Luciano. Direitos Indígenas e Políticas Indigenistas na Era Petista. *In*: LIMA, Antonio Carlos de Souza; BELTRÃO, Jane Felipe; LOBO, Andréa; CASTILHO, Sérgio; LACERDA, Paula; OSÓRIO, Patricia. (Orgs.). **A antropologia e a esfera pública no Brasil**: perspectivas e prospectivas sobre a Associação Brasileira de Antropologia no seu 60º Aniversário. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2018, p. 9-18.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República, [2025]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 22 nov. 2025.

BRIGHENTI, Clovis Antonio. Agitadores e subversivos: repressão, perseguição e violações dos direitos indígenas pela ditadura militar. **PERSPECTIVA**, Florianópolis, v. 38, n. 1, p. 1-24, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2020.e61997/pdf>. Acesso em: 13 nov. 2025.

BRIGHENTI, Clovis Antonio; HECK, Egon Dionisio. (Orgs.). **O movimento indígena no Brasil**: da tutela ao protagonismo (1974-1988). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021.

CADEMARTORI, Sergio; KUHN, Lucas. A tese Marco Temporal e o direito fundamental ao Território Indígena: uma visão a partir do constitucionalismo garantista. **Revista Digital Constituição e Garantia de Direitos**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 85-108, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/1982-310X.2022v15n1ID32587>. Acesso em: 13 nov. 2025.

CONECTAS. ATL 2024: maior mobilização indígena do País completa 20 anos de resistência. **Conectas**, São Paulo, 22 abr. 2024. Disponível em: <https://conectas.org/noticias/atl-2024-maior-mobilizacao-indigena-do-brasil-completa-20-anos-e-acontece-entre-os-dias-22-e-26-de-abril/>. Acesso em: 13 nov. 2025.

GOHN, Maria Gloria. O movimento dos povos originários indígenas no Brasil: história das lutas e confrontos no campo dos direitos. **Revista Brasileira de Sociologia**, [S. l.], v. 12, p. 1-33, 2024. Disponível em: <https://rbs.sbsociologia.com.br/rbs/article/view/986>. Acesso em: 13 nov. 2025.

GOHN, Maria Gloria. **As novas teorias dos movimentos sociais**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

LUCIANO, Gersem Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: LACED/Museu Nacional, 2006.

MINELLA, Luzinete Simões; RAMOS, Tânia Regina Oliveira; LAGO, Mara Coelho de Souza;

WOLFF, Cristina Scheibe. Mais um número da REF entre a esperança e os sobressaltos do processo eleitoral. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 31, n. 1, p. 1-9, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/93385>. Acesso em: 13 nov. 2025.

PIMENTEL, Spensy K.; BRIGHENTI, Clóvis A. “Que o destino dos índios seja entregue a eles mesmos”: Darcy Ribeiro e o surgimento de um movimento indígena nacional durante a redemocratização do país. **Argumentos**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 28-44, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.46551/issn.2527-2551v19n2p.28-44>. Acesso em: 13 nov. 2025.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho; VIEIRA FILHO, Maurício João. Vidas em situações de vulnerabilidade no telejornalismo: limiares entre testemunhar e escandalizar. In: Pereira, Ariane. MELLO, Edna. FINGER, Cristiane; EMERIM, Cárlica. (Orgs.). **Na TV e em outras telas**. 1. ed. Florianópolis: Editora Insular, 2023, v. 17, p. 287-303.

RAMOS, Beatriz; NASCIMENTO, Patrícia Emanuelle. Entre descasos e omissões: a política indigenista na ditadura militar (1964-1985). **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, [S. l.], v. 36, n. 2, p. 144-166, 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/71015>. Acesso em: 13 nov. 2025.

REIS, Max. A questão das terras indígenas e os governos brasileiros do século XXI. **Revista de Estudos Anarquistas e Decoloniais**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 73-100, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/read/article/view/47814/0>. Acesso em: 13 nov. 2025.

SANTOS, Ivan Pereira Rodrigues dos. Indigenismo e Movimento Indígena no Brasil. **Das Amazônias**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 16–39, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/view/6523>. Acesso em: 13 nov. 2025.

TRINIDAD, Carlos Benítez. A questão indígena sob a ditadura militar: do imaginar ao dominar. **Anuário Antropológico**, [S. l.], v. 43, n. 1, p. 257-284, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/aa.2986>. Acesso em: 13 nov. 2025.

VERDUM, Ricardo. Povos Indígenas no Brasil: o desafio da autonomia. In: VERDUM, Ricardo. (Org.). **Povos Indígenas: constituições e reformas Políticas na América Latina**. Brasília: Instituto de Estudos socioeconômicos, 2009, p. 91-112.

NARRARES DA PENUMBRA COMO PRÁTICA MNEMÔNICA EM "O CACHIMBO DE FELIZBENTO"

Leandro Moreto da Rosa

Ernani Mügge

FENDAS À TRANSPARÊNCIA

A literatura nasce, não raro, de uma disputa silenciosa com o esquecimento. Contra a vertigem do tempo que tudo corrói, a palavra poética ergue seus frágeis andaimes, consciente de sua condição provisória e permeada por lacunas. “Narrar é um jogo de luz e sombra, do visível e invisível, da proximidade e distância”, observa Han (2023, p. 45). É uma prática que cultiva um certo grau de encantamento, na medida em que se resiste ao imperativo da transparência. Guarda, nesse sentido, relações de parentesco com as reminiscências, por ser instável, seletiva, sujeita aos caminhos ziguezagueantes percorridos pelo narrador, mas também porque “vincula novos acontecimentos e cria uma rede de relações” (Han, 2023, p. 45).

Das muitas maneiras pelas quais o texto literário se entrelaça com a memória, interessa-nos aquela que compreende esse diálogo como um dispositivo epistêmico de produção de sentidos. Conforme Jenkins (2011), a história e o passado estão em instâncias ontológicas distintas e irredutíveis, de modo que o encontro entre ambos acontece pela mediação do discurso. Os vestígios deixados pelo pretérito participam do processo hermenêutico, mas não são suficientes, por si só, para legitimar qualquer pretensão de realismo social. É na articulação desses fragmentos que se erguem narrativas que aspiram a um grau de objetividade.

Como toda narrativa implica algum grau de escolhas interpretativas, nem todas circulam sob as mesmas condições, pois “estão em hierarquias valorativas (ainda que, em última análise, infundadas)” (Jenkins, 2001, p. 51). A assimetria entre as histórias que nos chegam é patrocinada por relações de poder que regulam quais versões de mundo – e, portanto, quais comunidades culturais – podem existir ou permanecer à margem.

A literatura desestrutura essas nivelações. Por meio da recuperação e reconfiguração dos vestígios, a narrativa poética (des)orienta o olhar rotineiro do receptor, conduzindo-o a outros ângulos da história. Dessa maneira, o texto literário faz valer aquilo que Benjamin (1987, p. 223) afirma: “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.

Sob esse horizonte teórico, o artigo analisa “O Cachimbo de Felizbento”, de Mia Couto, como uma atividade mnemônica de preservação e insurgência de comunidades historicamente

litigiadas pela violência colonial. O conto é concebido a partir de vidas artesanais que se veem confrontadas com uma narrativa de mundo beligerante trazida pela Nação. A investida colonial do invasor sobre a cultura local acontece sob o imperativo da violência e da apropriação (Santos, 2007), compreendido por Dénètem Bona (2025, p. 18) como uma “lavagem das memórias e dos territórios subalternos com vistas à sua ocupação”.

Argumentamos que o conto articula memórias ancestrais como uma experiência narrativa que é compartilhada com o leitor por meio de uma prosa intersticial. O texto convida o leitor a sair de si, como faz Felizbento, e a deixar-se contaminar pelas vivências telúricas que se dão à sombra da epistemologia solar da superfície. A análise insere-se, por isso, na linha de estudos ecocríticos em uma perspectiva decolonial¹.

A escolha do conto se justifica, por um lado, pela arquitetura lacunar, que introduz uma fricção em qualquer pretensão hegemônica de sentido; por outro, pela estilística da escrita de Couto, que alia forma e conteúdo para tornar visíveis modos outros de experienciar a realidade. Dessa maneira, a questão epistemológica que orienta nossa investigação se manifesta na indissociabilidade entre aquilo que se narra e a forma como se narra.

CLARIDADES VIOLENTAS NO PENSAMENTO ABISSAL

O conto é um gênero literário que procura dizer o máximo com o mínimo. É uma característica sua economizar palavras para contar uma história que não se furta a transbordar os limites da grafia, nem a se encerrar com o ponto final. Esse caráter paradoxal se explica por sua estrutura lacunar: a arquitetura breve do gênero impele o autor à objetividade e à concisão – sob pena de transformar o texto em uma novela –, de modo que se detém a um recorte da paisagem narrada. Nesse processo, ele deixa vestígios limiares, visíveis ou não, dos quais se mune o leitor para ampliar e mesmo transcender, ao longo do processo hermenêutico, as fronteiras daquilo que é narrado.

O conto, assim, instaura uma abertura que possibilita a interação do leitor com a alteridade do texto. Cortázar (1993) compara a contística à fotografia, uma vez que o resultado de ambas as atividades é fruto de um recorte que, embora enquadre um determinado ângulo da realidade, não se limita à literalidade do enquadramento: são “capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (Cortázar, 1993, p. 152).

Essa dualidade aparece também na concepção de Piglia (1994, p. 37), segundo o qual um “conto sempre conta duas histórias”: uma visível, explícita na superfície das palavras, e outra

¹ Artigo produzido no âmbito do projeto “Estudos ecocríticos e as cenas literárias do passado: análise de textos literários, cartas, diários, memórias e relatos de viagens dos imigrantes germânicos, alemães e seus descendentes na região sul do Brasil”, que conta com apoio da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

que se manifesta em pontos inócuos ou invisíveis. A segunda história não se confunde com a interpretação do leitor, mas corresponde a algo que motiva toda a construção da narrativa. Nesse rastro, Piglia dialoga com Hemingway (1932), para quem o conto se apresenta como um iceberg, cuja parte visível oculta uma contraparte enigmática e abissal. Leituras de retorno, por conta disso, são recorrentes nesse gênero, pois convidam o leitor a mergulhar nas profundezas das palavras e a se aproximar, por contiguidade, da história cifrada.

Como, porém, seguindo a premissa heraclitiana, as águas estão se renovando, o conto conserva os devires da vida e a subversão da literatura. Ainda que possamos distinguir as duas histórias descritas por Piglia, não é possível antecipar o fator rizomático que se concretiza na participação do leitor durante o processo hermenêutico, tampouco a potência de a palavra se renovar em novas interpretações. Nesse sentido, Cortázar (1993, p. 155), recorrendo, por sua vez, a uma metáfora natural, afirma que “todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca”. Assim como a semente contém em si um potencial latente, o conto concentra, em sua brevidade, uma multiplicidade de sentidos, que se arvoram na imaginação do leitor. Isso não faz do texto uma semiose ilimitada, mas permite ao leitor fazer-se cúmplice da narrativa ao robustecer o não dito a partir do que é dito. Não são fortuitas, portanto, as metáforas na compreensão da contística. A árvore cresce e se expande tal como a palavra poética não cessa de germinar: ambas conservam um grau de objetividade, mas dependem de uma virtualidade sombria para afirmar uma potência incessante e luminosa.

Esse jogo idiomático de luzes e sombras perpassa a narrativa de “O Cachimbo de Felizbento”. O conto de Mia Couto encena a atitude predatória do colonialismo histórico em diferentes rubricas, e, ao fazê-lo, incorpora, a nível temático e estilístico, o pensamento abissal que regula a episteme do invasor. A história se passa em Moçambique, descrito como uma “terra sossegada, dessa que recebe mais domingos que dias de semana” (Couto, 1994, p. 32), onde o verde se espraia “em sumarentas paisagens”, a vida se atrela no tempo e as árvores escalam alturas. O sossego, contudo, não dura mais que algumas linhas. Tão logo a Nação desembarca no terceiro parágrafo, com ela advém toda sorte de litígios provocados pela guerra, “capaz de todas as variedades da morte” (Couto, 1994, p. 32).

A chegada do colonizador é idiomática, pois instala um tom conflituoso e categórico. Trata-se de uma nova narrativa de mundo entrando em cena, belicosa e intolerante, atravessada por dicotomias que movimentam um imaginário maniqueísta. Nele, não há espaço para a diferença senão como polo oposto para a constituição do si mesmo reinante. O narrador se vale de expressões contraditórias para encenar as lacunas comunicativas que decorrem do contato entre culturas distintas: “O velho escutou, incrédulo como o sapo que comeu a cobra. Sua única substância foi um suspiro” (Couto, 1994, p. 32).

Essas características nos permitem ler o texto como uma representação simbólica e memorialística de um processo histórico mais amplo, que remete, na contingência das ações dos

“delegados da capital” (Couto, 1994, p. 32), ao gesto fundacional da Modernidade eurocêntrica e ao seu ímpeto expansionista de subordinação das demais instâncias do mundo. Conforme Santos (2007, p. 3), “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal”. Ele atua em sentido demarcatório, por meio de distinções que definem linhas visíveis e invisíveis, de maneira que estas fundamentam aquelas até que a marca do abismo seja naturalizada. As linhas cumprem a função de uma geografia do sensível, para usar uma expressão de Jacques Rancière (2005), pois determinam o que é inteligível, enquanto o que escapa a esse processo é relegado a um espaço teratológico do saber. Essa determinação regula a distribuição e as funções dos viventes segundo critérios que partem da narrativa da voz soberana. O litígio decorre da dissipação da apropriação e da violência como respostas naturais à diferença, à guisa de atividades responsivas de anticorpos, que dispensam e independem de deliberação prévia. Ou seja, estão inscritas no próprio ser. Trata-se, então, de uma investida epistêmica e jurídica (Santos, 2007).

À guisa de exemplo, basta pensar na ideia de uma sociedade civil, regulada por leis e direcionada ao progresso, que é concebida sob a premissa de superação de um estado de natureza, de pura selvageria e animalidade, como defendem as teorias contratualistas da modernidade europeia. A autorreferência que legitima essa dualidade – fazendo do europeu o paradigma do moderno – deflagra uma petição de princípio na epistemologia eurocêntrica: um erro de cálculo da arguição que ignora convenientemente a condição histórica do sujeito idealizador para alçá-la ao plano dos universais. Trata-se de um estratagema do poder (Han, 2019) que visa estender o alcance de sua influência ao universalizar sua contingência como um dado do real, tal como o homem vitruviano foi concebido como medida de todas as coisas.

Desse modo, chega-se a um conhecimento que carrega um determinado sotaque, fenótipo, tipo sanguíneo; em última instância, a uma narrativa epistemológica cujo idealizador, por exigência lógica, não pode se ausentar por completo do material que constrói ou investiga, ainda que procure fazê-lo amparado em sua condição privilegiada de poder. O efeito dessa operação é o progressivo esmaecimento das fronteiras entre fato e narrativa, verdade e ficção, uma vez que aquilo que se apresenta como dado objetivo do real resulta de um arranjo discursivo que se legitima pela autoridade de quem narra.

Não é por acaso que o narrador de “O Cachimbo de Felizbento” explicita essa tensão nas linhas iniciais do conto: “toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória” (Couto, 1994, p. 32). Ele está ciente do caráter narrativo, e, portanto, instável, que fundamenta a noção de verdade. Em uma linha próxima a Foucault (1996), o narrador sugere que há uma irredutibilidade entre as palavras e as coisas, de modo que “o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem” (Foucault, 1966, p. 11). Noutros termos, as verdades são construções que aspiram a se tornar fatos, ao passo que “estes sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo” (Couto, 1994, p. 32), uma vez que são as práticas

semióticas que dão vida e constituem o ponto arquimediano do real. O corolário epistemológico é, então, um fingimento necessário, pois, na impossibilidade de acessar a realidade senão por uma narrativa enviesada pelo narrador, “se verá neste caso que só na mentira do encantamento a verdade se casa à estória” (Couto, 1994, p. 32).

Isso ganha relevância no conto pela maneira como o colonizador procura apagar a cultura local e instituir uma nova narrativa de mundo, como se a mente do outro fosse uma tabula rasa, superfície sem profundidade. “Dar um branco” é como Bona (2025, p. 14) chama essa sensação que é menos uma questão de distração da memória do que a incapacidade de acessar a “própria opacidade, sem nenhuma ancoragem real no que ocorreu antes, como se sua memória nada mais fosse do que um caderno de rascunho com páginas rasuradas, rasgadas, ilegíveis”. Trata-se de uma expressão coloquial que carrega em seu núcleo semântico a memória do epistemicídio, o branqueamento pela cal da integração forçosa, que se instala na mente e zumbifica a constituição do ser, como se o sujeito habitasse apenas um corpo agenciado por fios invisíveis, feito um títere.

Uma das marcas do ego soberano é deixada, portanto, no plano epistemológico, em um sentido belicoso que não abre espaço para a diplomacia. “O colono faz a história”, lembra Fanon (1968, p. 30), “sua vida é uma epopeia, uma odisséia. Ele é o começo absoluto. ‘Esta terra, fomos nós que a fizemos’”. Para ser o marco zero em terras já habitadas, ele precisa dar cabo das vozes existentes, eliminar o signo que não se enquadra no seu linguajar, desterritorializar as populações nativas de seu universo cultural. É por isso que, no conto de Mia Couto, o comando dos funcionários da Nação soa, inicialmente, desnivelado e contraditório com aquelas paragens, não só em sentido cultural – pois ali, até então, a vida parecia alérgica ao imperativo –, como, também, a nível semiótico: “Chamaram um por um, em ordem analfabética” (Couto, 1994, p. 32).

Essa confusão das palavras sugere um descompasso que ocorre na fronteira entre contextos semióticos distintos (Lotman, 1996), razão pela qual os invasores recorrem à força do imperativo para estabelecer a comunicação: “– Não ouviu a ordem? Agora, implementa”, declaram (Couto, 1994, p. 32). Pensamos que “comunicar” seja o verbo adequado aqui, pois a voz do outro representa uma ameaça. Ouvi-la pressupõe reconhecer sua existência, de forma que o ego soberano se encarrega de murar seus domínios para evitar o risco do diálogo. Nas palavras de Fanon (1968, p. 30), “o mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colono limitar fisicamente, com o auxílio de sua polícia e de sua gendarmaria, o espaço do colonizado [...] o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal”. Não surpreende que, como conta o narrador, uma vez em terra, “os delegados da capital sempre cumprem pressas quando estão longe de sua origem” (Couto, 1994, p. 32); e, por “motivos de segurança”, “avisaram que os viventes tinham que sair, convertidos de habitantes em deslocados” (Couto, 1994, p. 32).

Vemos no conto a aspereza do contato cultural como uma força entre duas instâncias que não podem conviver entre si por interdição de uma delas. Nesse caso, a guerra é incorporada como metáfora em outros dispositivos para dar continuidade no projeto de dominação. No sentido

epistêmico, ela aparece no modo de fazer conhecimento e no próprio objeto investigado. No primeiro caso, o projeto cartesiano em fundar as bases de uma nova ordem do saber, assim como o posterior esclarecimento kantiano de emancipação (*Aufklärung*), ambos pelo uso da razão, incorpora uma necessidade solar de dissipar o caos no mundo e conferir-lhe certa harmonia. Trata-se de uma vontade de verdade, conforme a crítica de Foucault (2002), que procura encapsular o mundo no interior de categorias estanques, que podam o caráter desordeiro e rizomático das coisas. “Há sempre no conhecimento alguma coisa que é da ordem do duelo e que faz com ele seja sempre singular”, escreve Foucault (2002, p. 26), na esteira do pensamento nietzschiano. Isso significa que há um eu narcísico que se projeta sobre o mundo sob o intento de esclarecê-lo, envolvendo-se em uma batalha de ordem maniqueísta e vaidosa, alérgica à presença do não saber ou de outros saberes que não tenham iniciado de uma única vertente. O resultado se reflete em um conhecimento que é “ao mesmo tempo o que há de mais generalizante e de mais particular” (Foucault, 2002, p. 25).

No segundo caso, vemos essa matriz violenta ser transferida para os objetos investigados com uma “metáfora bélica que descreve a vida na Terra desde a competição entre as espécies até a ‘luta pela vida’” (Bensusan, 2022, p. 128). É o caso das teorias contratualistas já mencionadas, do darwinismo biológico e social, da retórica positivista de ordem e progresso. Tudo é calcado em competição, e todos os viventes se tornam concorrentes uns dos outros, de modo que se naturaliza uma forma de habitar o mundo pela rivalidade. Chega-se, assim, paradoxalmente, àquilo que, em tese, uma sociedade e seus cidadãos haviam superado, a saber, a guerra hobbesiana de todos contra todos.

Essa lógica da predação é o combustível da máquina capitalista. Ela se beneficia da cegueira e do emparceiramento cognitivo. Todos estão plugados em uma mesma engrenagem, mas, ao mesmo tempo, agem de maneira isolada, sem saber em nome de que agem. Encontramos nisso a afirmação de Quijano (2005) segundo o qual as heurísticas que orientam o colonialismo histórico, como a disposição de papéis segundo critérios ontológicos de raça e gênero, mantêm estreita relação com a lógica capitalista: “sem relação clara com essas específicas características históricas do capitalismo, o próprio conceito de ‘moderno sistema-mundo’ [...] não poderia ser apropriada e plenamente entendido (Quijano, 2005, p. 120).

O conto ilustra essa indissociabilidade por meio de uma linguagem venal incorporada pelo narrador com a chegada do colonizador. A Nação impõe um vocabulário e, com ele, uma forma de experienciar a realidade em termos produtivos. Os funcionários são descritos como “apressados” e empregam verbos como “chefiar”, “depressar” e “economizar” para regular os viventes da região. Uma vez que a lógica econômica calcula o valor da vida pelo que ela é capaz de produzir, a temporalidade acaba por ser ajustada para comportar a morte do corpo carente de função. Daí a afirmação do narrador de que, dali em diante, “tudo mudou e a vida se tornou demasiado mortal” (Couto, 1994, p. 32).

VER MENOS PARA OLHAR MAIS

Deram o prazo de uma semana a Felizbento para abandonar o local, caso contrário “eles voltariam para o carregarem, nem que fosse à bruta força” (Couto, 1994, p. 33). A ocupação imperial demanda terras anuladas, lavadas de suas antigas vidas para se afirmar como marco zero na história. Conforme Bona (2025, p. 18), “deve-se lembrar que foi em nome da supremacia branca que os imperialismos coloniais reduziram mundos ‘indígenas’, ricos de histórias milenares, a uma natureza virgem a proteger e, acima de tudo, a fazer frutificar”. Desse modo, o que vemos é a conversão da vida em mercadoria a ser pilhada, seja a natureza ou os viventes que a coabitam. Não é fortuito, então, que Felizbento seja a única personagem com nome próprio. Seu nome aparece no momento em que a Nação entra em cena, mais como uma forma de registrá-lo em vista de algum fim do que como um gesto de reconhecimento, à maneira de quem cataloga um corpo estranho ainda não integrado ao sistema. Os funcionários da capital, uma vez amealhados pelo poder, são figuras despersonalizadas que respondem pela função exercida. Suas faces cedem lugar à máscara da utilidade, assim como a metrópole se apresenta como uma entidade difusa, feita de muitos, mas sem rosto. “Com frequência”, escreve Han (2019, p. 19), “o que está ausente tem mais poder do que o que está presente”.

Similar apropriação das vidas humanas em função de sua utilidade acontecerá com a mata em que vive a personagem e seus pares. O conto se furta a dar detalhes das intenções da Nação, mas Felizbento parece saber que a vida ali será convertida em combustível para outras vidas, de modo que, em resposta à inquisição, anuncia: “– Se vou sair daqui tenho que levar todas essas árvores” (Couto, 1994, p. 32). Essa leitura na atitude da personagem é autorizada pela maneira como a imagem da floresta povoa o imaginário social com toda sorte de representações desde a Idade Média. A esse espaço arbóreo estão associadas as noções de errância, bestialidade, inconstância, danação. Conforme Bona (2025, p. 61), “a floresta é um lugar confuso: distúrbios da visão e da identidade, distúrbios da percepção do espaço e do tempo; pontos de referência e distinções nela se borram, metamorfoses tomam forma, ilusões tão assustadoras quanto tentadoras abundam”. A escuridão que habita seu interior faz da selva um lugar heterotópico (Foucault, 2013) ao ocidente solar que se apresenta nesse momento. Ela é um entrelugar, um intervalo que se opõe a todos os outros, pois alberga a anarquia indesejada produzida pela sociedade: os amantes proibidos, o fora da lei, o druida, o mago, o escravizado, o selvagem (Bona, 2025).

A modernidade vai recusar o direito à opacidade como um atentado à segurança e à economia. No marco jurídico do pensamento abissal, a selva representa um esconderijo para os sujeitos dos quais se espera extrair algum valor (Santos, 2007). A floresta é como um veneno cujo terror é instilado pela corrosão que contamina os alicerces seguros do corpo social, levando ao paroxismo a partilha do sensível de senhores e escravizados.

Em face disso, a cartografia se apresenta como antídoto: “A colonização é ‘geo-grafia’ no sentido próprio da palavra: marcação e modelagem de uma terra “pagã” percebida como vazia de

sentido, como um nada” (Bona, 2025, p. 24). O mapa domestica a paisagem e os corpos que nela se inserem, ilumina-os com uma clareza da vigilância em um processo de osmose com a lógica do capital, uma vez que converte o verde em *plantation*.

A metáfora da luz se manifesta de maneira ambígua no conto. Felizbento inicia o desenterro das árvores no dia seguinte à partida dos funcionários, concentrando-se na “árvore sagrada do seu quintal” (Couto, 1994, p. 33). A decisão, porém, revela-se contraditória, chegando a favorecer simbolicamente o projeto colonizador, na medida em que promove, na prática, o enterro das companheiras. Isso acontece por Felizbento avaliar a vida das árvores pelas lentes humanas. O narrador incorpora essa contradição no jogo de palavras que descrevem a escavação: “Trabalhou fundo: lá onde ia covando já se desabria um escuro total” (Couto, 1994, p. 33). Para prosseguir na fundura da escuridão, no espaço outro, é dito que Felizbento “passou a levar um petromax, desses que trouxera do Johnne” (Couto, 1994, p. 33), um candeeiro cuja luz postiça simboliza a artificialidade da atitude da personagem: apesar de nobre, a premissa de deslocar as árvores a bel-prazer alude à imagem de um jardim e suas mercadorias.

Felizbento, contudo, não percebe o que faz, apenas a esposa, que “lhe apontava, desapontada, a incondizência de seus atos” (Couto, 1994, p. 33). Ele interage com as árvores como se estivessem no seu quintal e, portanto, como se fossem suas. “Teima de velho não se desfigura”, reflete o narrador (Couto, 1994, p. 33). Esse é um aspecto que afasta de Felizbento a imagem de um herói, mostrando como ele conserva um certo grau de autonomia rígida que se sobrepõe à percepção alheia. Não é por acaso que o sentimento de posse é percebido pela figura feminina: historicamente, escreve Bona (2025, p. 23), a natureza foi “construída como passiva e impotente, à imagem das mulheres submetidas, sob o Império Romano, ao direito de vida e morte do *pater familias*”. O reconhecimento dos limites dessa atitude chega em pequenas doses a Felizbento conforme a atividade se prolonga para o interior da terra, a ponto de a esposa não mais enxergá-lo. Ele vivencia, ao longo do curso, uma experiência no útero telúrico que modifica sua percepção de mundo. O conto, no entanto, se furta aos detalhes. O leitor, tal qual a esposa, é mantido à superfície, convocado a reconhecer que há ontologias que não se traduzem nas lentes humanistas. Desse modo, a descida de Felizbento representa, no plano simbólico, a perda de referências habituais e o acolhimento da escuridão como forma outra de conhecimento, contra a qual o petromax se mostra impotente. O efeito do candeeiro é paradoxal: quanto mais se ilumina artificialmente o interior da terra, mais se evidencia o limite dessa iluminação, pois há ali uma opacidade que resiste à lógica diurna do *logos*.

A escuridão da terra se apresenta, assim, em sentido similar ao da noite, momento em que, como escreve o narrador, “os seres mudam seu valor. O dia mostra os defeitos do mundo: rugas, poeiras, vincos, tudo na luz se vê. À noite se olha mais, se vê menos” (Couto, 1994, p. 33). Trata-se de uma perspectiva de mundo que é solidária aos mistérios e aos devires da vida, na medida em que conserva no olhar lentes menos rígidas e analíticas, permitindo o desmanche da partilha

do sensível da superfície. Na ausência de contornos definidos, os viventes não são apreendidos em identidades fechadas. As trevas do cosmos, vivenciadas no subterrâneo, desfazem noções modernas, como o par sujeito-objeto, porque misturam os corpos em sentido relacional.

Noutras palavras, o esmaecimento da luz representa a fraqueza da empiria. Nessa perspectiva, as cosmologias dispensam a peneira laboratorial da ciência moderna. A luz em demasia blinda o ser daquilo que se deixa antever sob outras perspectivas epistêmicas. É o caso da sacralidade: conforme observa Eliade (1992), ela se manifesta em elementos banais da vida cotidiana, percebidos pelo olhar moderno como objetos quaisquer, mas que, em determinadas culturas, revelam as estruturas mais profundas do cosmos. Como escreve Eliade (1992, p. 74), “[...] é a sacralidade que desvenda as estruturas mais profundas do Mundo”. Hierofania é o termo empregado por ele para descrever a dualidade paradoxal que perpassa um objeto sagrado, embora reconheça que a noção seja cômoda e não esgote as experiências da cultura. A etimologia aponta para “algo que se revela” a partir de uma instância, como uma pedra ou uma árvore. Do ponto de vista profano, nada os distingue de seus pares. Contudo, “em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania” (Eliade, 1992, p. 15).

O narrador de Couto reforça essa ideia quando afirma: “cada ser se revela apenas pela luz que dele emana” (Couto, 1994, p. 33). É importante destacar a claridade oblíqua da luz lunar que torna possível essa experiência, no sentido de iniciar o sujeito ao mistério, sabendo-se do grau de sua própria limitação. É por isso que a esposa de Felizbento, ciente das contradições do marido, é comparada pelo narrador ao astro noturno: “E ela, nessa noite, produzia suave clareza que nem lua” (Couto, 1994, p. 33).

A claridade oblíqua que emana desse astro, por ser menos incisiva e mais inconstante, ilumina determinados ângulos da vida inacessíveis à absoluta clareza solar. Segundo Eliade (1992, p. 77), “em geral, a maior parte das ideias de ciclo, dualismo, polaridade, oposição, conflito, mas também de reconciliação dos contrários, de *coincidentia oppositorum*, foram descobertas e precisadas graças ao simbolismo lunar”. Os devires do ser, podem ser encontrados no seu ritmo em fases. Por meio da contemplação da lua, seria possível alcançar um conhecimento que conecta acontecimentos heterogêneos da vida – nascimento, morte, ressurreição – em um fio de continuidade. “A Lua valoriza religiosamente o devir cósmico e reconcilia o homem com a Morte”, acrescenta Eliade (1992, p. 77).

O sol, em contraste, permanece imutável, um absoluto estável, que não participa do devir e que incide sobre o ser com pretensão de verdade plena. A oposição entre ambos, então, do ponto de vista epistêmico, deflagra formas distintas de habitar e compreender o mundo: a luz solar está na filosofia platônica e no iluminismo como possibilidade de compreender a totalidade imutável do ser, ao passo que a luz lunar está mais próxima de um perspectivismo ou construtivismo, que recusam a redução do real a uma única narrativa de verdade.

Vemos a transição acontecer, literal e simbolicamente, no emudecimento progressivo de Felizbento. O silêncio acompanha o reconhecimento dos limites da racionalidade instrumental diurna. A diminuição da luz se reflete em um maior tempo de contemplação da escuridão, ao passo que a atitude insistente de cavar cede espaço a uma atenção absorta diante do que se revela nas entranhas da terra. A imagem de Felizbento “dobrado como caniço, nessa infância que só na velhice se encontra” (Couto, 1994, p. 26) condensa essa transformação. A infância mencionada pelo narrador faz pensar no lapso de tempo da vida humana que é tomado pela admiração diante do mundo, em que a verdade é vizinha da ficção sem que se saiba, ou se importe, realmente com a diferença – uma disposição do espírito que a vida secularizada da modernidade procurou extirpar em nome de um bem maior. Trata-se, grosso modo, do prazer contemplativo, de um modo de relação com o mundo em que as interrogações importam tanto quanto as respostas.

Nesse sentido, Felizbento dialoga com o Rousseau tardio, para quem o devaneio despreocupado é uma forma de desonerar a mente das incumbências impostas pela razão instrumental, que está sempre de vigilância em matéria do rendimento das atividades humanas. Como escreve o filósofo em uma de suas caminhadas, trata-se de um estudo empreendido “sem proveito, sem progresso e que, embora sendo eu um velho tonto, já caduco e pesado, sem facilidade, sem memória, me traz de volta aos exercícios da juventude e às lições de um escolar” (Rousseau, 2018, p. 84). Esse caminho contemplativo faz ver nuances insubordinadas à lógica do lucro ou da produtividade, que solapam a experiência do ser. Ele institui outra temporalidade à medida que o olhar humano é equalizado à alteridade para escutá-la. Trata-se de uma contemplação que observa, por exemplo, o reino vegetal em seus devires próprios, sem procurar acelerá-los em vista da extração de algum proveito alimentício ou medicamentoso. “Nunca medito, nunca sonho mais deliciosamente do que quando me esqueço de mim mesmo. Tenho êxtases, arroubos inexprimíveis a ponto de me fundir, por assim dizer, no conjunto dos seres, de me identificar com a natureza inteira”, reflete Rousseau (2018, p. 88).

Salientamos o caráter onírico dessa atividade como uma saída de si, prática desterritorializante, que, por força do efeito, conduz a uma experiência imprevisível e, portanto, não teleológica. Conforme Krenak (2022, p. 19), o “sonho é uma coisa que acontece exatamente num outro lugar, que não cabe nessa configuração de espaço tempo que lidamos no cotidiano”. Ocorre uma suspensão das coordenadas habituais, que desarma o ego do impulso inquisitivo de procurar no outro uma confirmação de si mesmo, uma vez que ele perde a própria face soberana sobre as coisas. Pensamos que a experiência do enfraquecimento do humano se condensa ao final de “O Cachimbo de Felizbento”. A ausência de luz, a curvatura do corpo e o silêncio progressivo são alguns dos indícios dessa mudança de perspectiva, que não se confunde com regressão. A atitude de Felizbento está mais para uma revolta ascética, “uma forma de vida e de resistência que, longe do fulgurante cara a cara da revolta heroica, opera na sombra uma retirada, uma dissolução contínua de si” (Bona, 2025, p. 100).

O pedido feito à esposa para que “lhe desmalasse o fato, preparasse a devida roupa, engomasse os terilenes” (Couto, 1994, p. 34) sugere que Felizbento reconhece na cova a recusa de continuar participando do idioma que se instala no território com a chegada da Nação. A comunhão com o mistério aponta para um desvio dos dispositivos de controle que começam a se infiltrar no ser – como ele próprio já intuía ao decidir levar consigo as companheiras arbóreas.

Ele opta, assim, por uma via paradoxalmente mais fugidia de resistência: um “des-fazer”, como escreve Bona (2025, p. 100), “que se aplica tanto às instâncias de dominação como a suas reverberações no mais profundo de nós [...] Abraçar a própria morte, as potências da sombra e do húmus, para melhor renascer na luminosidade bruxuleante de amanheceres incertos...”.

METAMORFOSES DO NARRAR

O desfecho de “O Cachimbo de Felizbento” é cíclico e renovável. O narrador se vale das lacunas típicas da contística para transmitir ao leitor a sensação lunar de um acontecimento que não se deixa capturar em linhas regulares.

Dada a simbologia carregada pelas palavras, as linhas finais suscitam retornos ao texto, florescem novamente, de modo a desafiar a teorização. A história da superfície, por certo, não se altera; contudo, a história cifrada, nos termos de Piglia, aquela que se desenrola sob a terra do conto, se reconfigura a cada leitura, irrigando com novos sentidos a experiência narrativa.

Nas linhas finais, conta o narrador que Felizbento, em vestes cerimoniais que já não lhe cabiam, “foi entrando na terra e só uma vez se virou. Não para as despedidas mas para remexer nos bolsos um esquecimento. O cachimbo! Remexeu os interiores da roupa [...] depois, com gesto desanimado, atirou-o fora. Era como se atirasse toda a sua vida” (Couto, 1994, p. 34).

Estamos diante de uma transição na vida da personagem. Felizbento renuncia à narrativa da superfície, mas não abandona a vida. Se a palavra é fumo, como descreve o narrador na abertura do conto, a renúncia ao cachimbo funciona como um último vínculo de Felizbento com a narrativa humana de si mesmo. Ele abdica da necessidade de pensar-se enquanto indivíduo separado do mundo, uma espécie de esvaziamento deliberado de si que abre espaço para situá-lo em outras narrativas do real.

Nesse sentido, a vida sossegada associada ao cachimbo vai se prolongar em um outro tipo de sopro, menos visível, mais cósmico, que se passa em outras instâncias. O narrador fornece pistas dessa metamorfose: “O cachimbo lá ficou, remoto e esquecido, meio enterrado na areia. Parecia a terra aspirava nele, fumando o inutensílio” (Couto, 1994, p. 34).

A imagem da terra fazendo o que antes era uma característica da personagem promove um desembaraço na partilha do sensível da superfície. Há uma confusão de papeis, não inversão, dados os graus de parentesco entre os viventes.

A história passa a ser lida, ainda que em poucas linhas, sob uma outra perspectiva de vida, nesse caso, a da árvore sagrada.

Emanuele Coccia pleiteia um conhecimento que só se desdobra sob o olhar de um vivente. “Todo conhecimento cósmico é um ponto de vida (e não apenas um ponto de vista), toda verdade é o mundo no espaço de mediação do vivente. Nunca se poderá conhecer o mundo enquanto tal sem passar pela mediação de um vivente”, escreve (Coccia, 2018, p. 25). Isso significa que a apreensão do mundo é mediada por um grau de vida, por meio do qual as coisas ganham sentido no interior de uma narrativa. A figura do mediador faz as vezes de um narrador que se projeta sobre o mundo para dar-lhe significado. Numa linha próxima a Coccia, Bona (2025, p. 70) relembra a associação da aranha como um contador de histórias: “por meio de sua teia, ela retém tudo o que foi, mas também desenrola a meada infinita das possíveis versões de uma história, lembrando-nos assim de que toda situação é rica de virtualidades não cumpridas”. A história da vida se desdobra nessa constelação de fios, em que nenhum fio detém o monopólio do sentido. Aparelhos externos, como microscópios e satélites, por certo, procuram afinar a espessura da história, conferindo-lhe um sentido linear. Contudo, como escreve Coccia (2018, p. 25), “as máquinas de que a física faz uso são mediadores que sofrem de uma presbitia, estão sempre atrasadas e afastadas demais das profundezas do cosmos: não veem a vida que as habita, o olho cósmico que elas próprias encarnam”. Seus olhos são inanimados e artificiais, e, ainda que um olho humano esteja por trás, ele sofrerá de mesma miopia, porque regulado para ver sua narrativa projetada no outro.

Nesse sentido, compreendemos o desapego de Felizbento pelo cachimbo. Uma vez afastado de seu portador, naquele instante, o objeto se torna um “inutensílio”. No entanto, o relato posterior ressignificará o objeto sob outra perspectiva de vida: “Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido” (Couto, 1994, p. 34). O vegetal encontra caminhos de costurar-se à história de Felizbento, em um processo de coprodução, no qual já não é possível distinguir com precisão onde termina a vida do humano e onde começa a da planta. Há uma imbricação que conserva a memória de ambos, assim como de outros que estão ali contidos em profunda simbiose. É notório que a árvore alcança o objeto antes de qualquer ação humana. Coccia (2018, p. 26) defende que as plantas “são os primeiros olhos que se colocaram e abriram para o mundo, são o olhar que consegue percebê-lo em todas as suas formas”. Elas sentem o sopro que anima os viventes, a ponto de invertê-lo para “manter suave e salubre a atmosfera, que, do contrário, tenderia a se tornar tóxica por causa da vida, da respiração ou da morte e da putrefação dos animais que vivem nela” (Coccia, 2018, p. 48).

O sopro é o fio invisível, “a arte da mistura, o que permite a todo objeto se misturar ao resto das coisas, se imergir nele” (Coccia, 2018, p. 50). Por isso, ao final do conto, é dito que não restam dúvidas à esposa de que Felizbento “vai fumando em paz o seu velho cachimbo”, pois, “na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé” (Couto, 1994, p. 34).

O encerramento do conto de Mia Couto esboça uma resposta a uma questão colocada por Krenak (2022, p. 34), a saber: “como fazer a floresta existir em nós, em nossas casas, em nossos quintais?”. O conto relembra nossas conexões com as alteridades naturais, conexões essas forçosamente esquecidas pelas narrativas de progresso que organizam a experiência urbana moderna. A imagem do progresso, novamente, vem acompanhada da superação do estado de natureza. Está associada a uma ideia de assepsia, ao tom metálico das máquinas, às paredes brancas de um laboratório, a uma aversão à terra, que adquire sinônimo de sujeira e selvageria. As cidades incorporam essa higienização quando, por exemplo, matam a “erva daninha” que cresce displicente ou quando associam a terra à sujeira.

Nessa direção, escreve Krenak (2022, p. 32), “a floresta, os bosques, os ecossistemas vivos, com sua capacidade óbvia de produzir vida e também vírus, vão se constituir em lugares que devem ser cercados para não contaminarem as cidades”. Não podemos esquecer que a partilha do sensível disciplina as sensibilidades. Sua pedagogia, nesse caso, associa o natural ao desvio e o controle à civilidade, de maneira que o primeiro vai permanecer vivo dentro de muros, como parques e reservas.

Em vista disso, pensamos que a compreensão da personagem de Couto simboliza um tipo de insurgência que acontece pela contaminação. Vemos um confronto de maneira lateral, pela abertura do ser a outras narrativas que, até então, escapavam ao seu regime de mundo. Trata-se do que Krenak (2022, p. 36) chama de florestania: um alargamento do imaginário para que “a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos”. A floresta que nos habita faz alusão às múltiplas vivências que coabitam com o humano, mas que permanecem à sombra de uma epistemologia que privilegia um único narrador. Krenak (2022, p. 34) propõe, nesse sentido, “deixar o meu quintal cheio de mato” para “estudar a gramática dele”, isto é, aprender a escutar formas de organização do real que não necessariamente se deixa traduzir no logos humano. Pensamos que é isso que ocorre com Felizbento, quando passa a experienciar algo para o qual o conto se mantém à penumbra da palavra, a fim de propor um convite ao leitor a ancestralidades esquecidas.

LINHAS INCONCLUSIVAS

“O Cachimbo de Felizbento” encena o desapego de si como uma forma de resistência à linearidade narrativa. Não podemos afirmar com exatidão o que aconteceu com a personagem, tampouco temos acesso à história senão pelo relato. A narração carrega um grau de incerteza e de renovação que dialoga com as oscilações da memória e com um imaginário mais aberto e menos solar. A clareza do conto, assim, é tanto quanto aquela emanada pela lua, e esta é uma de suas vantagens. O leitor é levado a sair de si para que consiga se aproximar da história cifrada, o que pressupõe reconhecer o caráter migratório da semântica das palavras pelas leituras cíclicas

que acontecem no curso hermenêutico. Essa experiência recupera uma temporalidade outra tão cara desde os tempos modernos, assim como faz ver pontos cegos nas lentes antropocêntricas. Desse modo, exercita-se, pela leitura, uma postura ancestral como prática de resistência ascética às narrativas hegemônicas.

REFERÊNCIAS

- BENSUSAN, Nurit. O presente é uma máquina de fazer futuros. *In*: KRENAK, Ailton; PIÚBA, Fabiano. **Desnaturada: cultura e natureza**. Fortaleza: Secult/Ce, 2022, p. 127-134.
- BONA, Dénètem Touam. **Sabedoria dos cipós: Cosmopoética do refúgio**. São Paulo: Ubu Editora, 2025.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COUTO, Mia. O Cachimbo de Felizbento. *In*: COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 32-34.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Rio de Janeiro: Vozes, 2023.
- HAN, Byung-Chul. **O que é o poder?** Rio de Janeiro: Vozes, 2019.
- HEMINGWAY, Ernest. **Death in the Afternoon**. New York: Charles Scribners Sons, 1932.
- JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LOTMAN, Yuri. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras. 1994.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: Lander, Edgardo (org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. **Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-130.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios do caminhante solitário**. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 79, p. 3-46, 2007.

DIREITO À MEMÓRIA: OS HORRORES DE UMA GUERRA ESQUECIDA EM *A GUERRA DA PAPOULA E HERDEIRAS DO MAR*

Isabella Tagata Ferreira

INTRODUÇÃO

Em meados do século XX, o mundo testemunhou os horrores perpetrados pela Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Tendo como base uma política eugenista e a ideia da supremacia racial branca, Adolf Hitler e o partido nazista alemão promoveram uma limpeza étnica de proporções inimagináveis, ceifando milhões de vidas em seus campos de extermínio no que ficou conhecido como o Holocausto (Prado, 2017).

Contudo, o outro lado do front abriga histórias igualmente inenarráveis, esquecidas e propositalmente apagadas. Com uma forte política imperialista e um sentimento ultranacionalista, o Japão inicia a Segunda Guerra Mundial, em 1937, com a invasão do norte da China, de acordo com Alves (2022), dando também início a uma campanha de conquista e expansão marcada pela barbárie. É no teatro de guerra asiático que ocorrem alguns dos maiores horrores do confronto, perpetrados pelo Exército Imperial Japonês, como as experimentações humanas letais realizadas na Unidade 731 (Harris, 1994).

É nesse cenário que se passam as histórias de *Guerra da Papoula* (2018) e *Herdeiras do Mar* (2020). Embora muito diferentes entre si, ambos os romances buscam iluminar um período sombrio e esquecido do passado recente da China e da Coreia do Sul, respectivamente, sob a colonização japonesa durante a Segunda Guerra Mundial. As autoras expõem feridas abertas, explorando a memória coletiva e o trauma por meio da ficção, não só para preservar a memória das vítimas, mas também para que elas não mais sejam silenciadas forçadamente.

Ambas as histórias misturam memória e ficção para dar voz à grupos marginalizados. Como um meio de organizar o passado, a memória o preserva, evita que ele seja esquecido e silenciado. A ficcionalização dessas memórias torna mais fácil lidar com eventos traumáticos, para além de preservar as vítimas de tais eventos, evitando a repetição de seus relatos e possíveis mal-entendidos, preenchendo as lacunas com o ficcional.

Dessa maneira, as autoras preservam a memória e dão voz aos marginalizados e esquecidos pela história ao narrar suas histórias. Por meio de Runin, Hana e Emiko os horrores esquecidos do teatro de guerra asiático saem das sombras, deixam de ser memórias subterrâneas e evitam o esquecimento e o silenciamento graças a ficcionalização de um passado doloroso, traumático

e violento, “nomeando este mundo desconhecido da população em geral” (Candido, 2021). Elas questionam a memória oficial e a reescrevem, como uma forma de resistência, reivindicando o direito a memória, o direito ao passado, desses sobreviventes.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

A memória está ligada ao passado, ao já vivido, nos permitindo preservá-lo, uma vez que, segundo Haikis (2018), “sem ela seria difícil conservar as lembranças, tanto individuais quanto coletivas” (p. 82). Em outras palavras, preservar o passado sem que houvesse memória se tornaria algo dificultoso, para não dizer quase impossível, pois essa está atrelada aos indivíduos que compõem uma sociedade e uma vez que estes desaparecem, sem que haja alguém para lembrar, o passado, a memória, desaparece junto.

Pensando que este indivíduo que se lembra invariavelmente é um indivíduo que está inserido e é habitado por grupos de referência, o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) propõe a teoria da memória coletiva. Halbwachs (2003) descreve inicialmente o que ele chama de memória individual, sendo aquela que pertence ao sujeito e está relacionada a sua vida pessoal, aos acontecimentos vividos por ele, aos seus sentimentos e pensamentos. Entretanto, essas memórias individuais, segundo o autor, estão vinculadas a lugares e pessoas específicas, portanto “[n]ossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (Halbwachs, 2003, p. 30).

Nessa perspectiva, a memória individual pode ser modificada e influenciada pela memória coletiva, que pode alterar o ponto de vista pelo qual se olha para o passado ou até mesmo lembrar de fatos que foram esquecidos. Isso deve-se ao fato de que, para Halbwachs (2003), nunca estamos de fato sozinhos, uma vez que levamos conosco e em nós nosso grupo de referência. Segundo o autor,

[...] não posso dizer que estivesse sozinho, que estivesse refletindo sozinho, pois em pensamento eu me situava neste ou naquele grupo [...]. Outras pessoas tiveram essas lembranças em comum comigo. Mais do que isso, elas me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das idéias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho, pelas quais permaneço em contato com elas (Halbwachs, 2003, p. 31).

Pode-se dizer então, que Halbwachs (2003) entende a memória como um processo coletivo e que está sempre inserida em um contexto social específico, submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. Ela é um trabalho de reconhecimento e reconstrução, dependente de um grupo de referência devido às relações sociais estabelecidas pelos seres humanos. Desse modo, o autor afirma que poderíamos encarar a memória individual como um ponto de vista da memória

coletiva, que sofreria mudanças de acordo com o lugar ocupado pelo sujeito, este que também muda de acordo com as suas relações com outros ambientes.

Devido a esse caráter coletivo e social, a memória é um elemento fundamental para a construção de uma identidade, como descrito por Le Goff (1990), seja ela “[...] individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (p. 449). Preservar a memória seria então uma forma de manter intacta, na medida do possível, essa identidade e consequentemente evitar o esquecimento, tanto de si quanto do grupo ao qual o sujeito pertence.

Corroborando com essa visão, Michael Pollak (1992) argumenta que a memória possui uma ligação muito estreita com o sentimento de identidade, a entendendo como fenômeno produzido em referência e por meio de negociação direta com outros. Para Pollak (1992),

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (p. 204, grifos do autor).

Assim, o que recordamos e como recordamos são uma parte essencial da forma como nos reconhecemos não só como sujeitos, mas também como parte de um grupo, e é a memória que, mesmo em meio a rupturas, manterá a ideia de coerência de uma identidade ao passo em que essa se reconstrói.

Pollak (1989) também discute o esquecimento e o silenciamento das memórias. Ao falar sobre o caráter seletivo da memória, o autor argumenta que nem tudo fica gravado, registrado, originando o que ele denomina memória subterrânea: aquela que é silenciada, censurada ou excluída da esfera pública, mas que resiste em espaços marginalizados ou privados, ainda que de forma fragmentada e transmitida quase que exclusivamente de forma oral. Essas memórias subterrâneas permanecem confinadas, sobrevivendo durante anos esperando o momento propício para serem expressas.

Segundo Pollak (1989), “[o] longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (p. 05), ele preserva a verdade subjetiva ainda que esta não possa ser expressa publicamente, atuando como uma forma de resistência ao apagamento promovido pelos discursos oficiais, que não deixam margem para outras interpretações ou versões da história. As lembranças dissidentes são transmitidas cuidadosamente entre familiares, amigos e aqueles que compartilham dessas lembranças até que a verdade possa vir à tona.

Para além disso, o esquecimento ou silêncio sobre o passado pode ter razões políticas e pessoais, como para evitar perseguição ou poupar familiares das lembranças e das feridas, que podem convergir anos mais tarde para rompê-lo, já que “no momento em que as testemunhas

oculares sabem que vão desaparecer, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento” (Pollak, 1989, p. 06), para que assim a sua versão da história, a sua memória possa ser apresentada ao mundo mesmo que já não estejam mais aqui para conta-la elas mesmas.

Sobre o mesmo tema, Paolo Rossi (2010) argumenta que assim como a memória é seletiva, o esquecimento também o é, haja vista que não há apenas muitos modos de induzir o esquecimento, mas também muitas razões para provocá-lo. Para o autor,

[o] “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. Com frequência se pretendeu impedir que as ideias circulem e se afirmem, desejou-se (e se deseja) limitar, fazer calar, direcionar para o silêncio e o olvido (Rossi, 2010, p. 32).

Dessa forma, o esquecimento ou silêncio pode não ser ocasionado pela vergonha, trauma ou pela repressão para criação de um mito, de uma memória nacional, como pontua Pollak (1989), mas sim por um projeto de apagamento proposital das memórias de um grupo ou indivíduos, a fim de censurar e destruir as lembranças para que estas jamais sejam expostas publicamente.

A esse contexto podemos relacionar o direito à memória. Face ao esquecimento e ao silenciamento, o direito à memória consiste no direito inalienável que as vítimas de eventos traumáticos têm de serem lembradas, mas também consiste na divulgação das atrocidades cometidas contra elas para a sociedade, de modo que elas não voltem a se repetir. Para além disso, Coelho (2016) argumenta que ele também está relacionado ao reconhecimento do trauma e do luto coletivo, uma vez que a sua superação “[...] exige o sacrifício da recordação de um passado violento. Embora esse processo seja doloroso, ele se faz necessário, uma vez que a escolha pelo esquecimento poderá acarretar o risco da constante reprodução daquilo que se deseja esquecer” (p. 04). Para Barros (2016),

[u]m bom uso da memória resgata o passado através de um objetivo de lembrar as violações para que não se esqueça suas consequências. O sujeito que foi privado de ter voz no contexto autoritário de violações sofridas pode, enfim, ser escutado pela sociedade. Neste ponto torna-se fundamental diferenciar a memória, que está vinculada a um passado recordado, da rememoração, que relaciona-se a um passado esquecido. Assim, deve-se resgatar não qualquer passado, mas aquele ausente que não foi contado, o qual será relembrado porque foi apagado da história por inúmeras razões (Barros, 2016, p. 02-03).

O direito à memória, então, surge para resguardar o direito de grupos marginalizados e silenciados de terem sua história preservada e serem incluídos na memória coletiva.

O DIREITO À MEMÓRIA: TRAUMA, SILENCIAMENTO E RESISTÊNCIA

Trazendo um reconto ficcionalizado da história da China do século XX, o mundo de *Guerra da Papoula* (2018) nos é apresentado pelos olhos de Fang Runin, uma adolescente soldado. O livro narra, utilizando a fantasia, a história das Guerras Sino-Japonesas, da Guerra do Ópio, da Guerra Civil Chinesa e – no primeiro volume da trilogia – de maneira particular e mais enfática o Massacre de Nanjing, ocorrido em 1937. É por meio da protagonista e de seus traumas passados que o leitor será apresentado a um cenário de guerra permeado por horrores inenarráveis, visto que ela será uma das poucas testemunhas oculares dos eventos que ocorrerão na narrativa.

Ao ser questionada, em uma entrevista, o motivo de ter escolhido contar a história do Massacre de Nanjing, a autora R. F. Kuang, que nasceu na China e se naturalizou nos Estados Unidos, pontuou que:

O exército de ocupação japonês passou seis semanas estuprando, rindo, mutilando e perpetrando todo tipo de atrocidades contra os moradores da cidade. O ocorrido foi conhecido como “O Holocausto Esquecido”, porque esse foi um massacre sobre o qual não se falava até ser desenterrado nas décadas de 1980 e 90 (Sondheimer, 2018, n.p., tradução nossa).¹

De fato, o que ocorreu no continente asiático durante a Segunda Guerra Mundial é pouco discutido em todas as esferas fora dos países que sofreram com a colonização japonesa, nos quais o trauma permanece latente e a memória continua viva, resistindo ao silenciamento. Outro motivo dado por Kuang para escrever o livro usando esse episódio terrível é a falta de ficção, seja ela fantasia ou não, sobre as histórias da Ásia (Sondheimer, 2018), destacando o caráter eurocêntrico da história enquanto disciplina e área de estudos.

A autora então dedica um capítulo inteiro para descrever o Massacre de Golyn Niss, a contraparte ficcional de Nanjing. No decorrer do capítulo 21, o leitor acompanha pelo olhar de Runin, a protagonista, toda a destruição e crueldade cometida pelo exército da Federação Mugen, que representa o Japão imperial na narrativa. Kuang (2018) faz uso da memória coletiva sobre o massacre para recontá-lo por meio da ficção nos seus detalhes mais sórdidos e repulsivos, não poupando descrições. Enquanto navegam rio acima, antes mesmo de chegar à cidade, Runin e seus companheiros Cike, o esquadrão de assassinos da Imperatriz, já se deparam com o rastro de destruição deixado pelos soldados inimigos sem saber o que havia acontecido em Golyn Niis.

O barco deu um solavanco. Rin logo se levantou. A embarcação havia batido na que seguia pela dianteira.

— Tem alguma coisa na água! — gritou Ramsa de sua sampana.

Rin observou pela balaustrada, semicerrando os olhos. A água continuava com o mesmo tom de marrom lamacento até ela olhar rio acima.

¹ The occupying Japanese army spent six weeks raping and laughing and mutilating and perpetrating every sort of atrocity on the residents. It's been referred to as “The Forgotten Holocaust” because this was a massacre that was not talked about until it was dredged up in the 1980s and '90s.

A princípio, achou que fosse um truque de luz, uma ilusão dos raios de sol. No entanto, a sampana alcançou uma parte em que a água mudou de cor, e Rin mergulhou os dedos para ver o que era. Então puxou a mão de volta, horrorizada.

[...]

Os corpos começaram a boiar na direção deles.

[...]

O barco empacou de vez. Estavam cercados por gente morta. Soldados. Civis. Homens. Mulheres. Crianças. Todos inchados e sem cor. Alguns rostos estavam desfigurados, retalhados. Outros tinham uma expressão resignada, flutuando na água vermelha, como se aquelas pessoas nunca tivessem vivido (Kuang, 2018, p. 353).

Sem saber o que os espera, o grupo salta do barco para correr estrada acima até a cidade, temendo que o exército de Mugen ainda estivesse por lá. Contudo, ao adentrar as muralhas que protegiam Golyn Niis, Runin se depara com uma cena completamente devastadora: a cidade havia sido completamente massacrada, com pilhas e mais pilhas de cadáveres exibindo os mais diferentes níveis de crueldade.

O trabalho da Federação ficava mais elaborado conforme o Cike se aprofundava na cidade. Perto da praça, a Federação arrumara os corpos em estados de profanação extrema, posições grotescas que desafiavam a imaginação humana. Cadáveres pregados em tábuas de madeira. Cadáveres pendurados pela língua em ganchos. Cadáveres desmembrados de todas as maneiras possíveis: sem cabeça, sem braços ou pernas, exibindo mutilações que deviam ter sido feitas enquanto a vítima ainda vivia. Dedos removidos e então empilhados ao lado das mãos. Uma fileira enorme de homens castrados, os pênis decepados colocados delicadamente nas bocas de queixo caído (Kuang, 2018, p. 355).

A cada passo, os horrores se intensificam, o cheiro de decomposição e carne queimada atordoa Runin tanto quanto as cenas que presencia. Ao procurarem por sobreviventes, Runin encontra Kitay, um de seus amigos de outra divisão do exército, que conta para a protagonista o que exatamente aconteceu desde o início do ataque do exército mugênes à Golyn Niis, descrevendo como a cidade fora invadida e tomada, como os soldados de Nikan foram mortos e o momento em que o exército inimigo transformou o massacre em curso em um esporte, uma competição.

[...] Sem o Exército, não havia nada entre os soldados e o povo. A Federação se divertiu. Transformaram o massacre em esporte. Jogavam bebês para o alto e viam se conseguiam cortá-los ao meio antes de atingirem o chão. Competiam para ver quem conseguia prender e decapitar mais civis em uma hora. Corriam para ver quem conseguia empilhar corpos mais rápido. — A voz de Kitay falhou (Kuang, 2018, p. 361).

Mais tarde, Runin escuta novos horrores de Venka, outra colega da academia militar servindo em uma divisão diferente. Submetida a uma “casa de relaxamento”, Venka narra para Runin os abusos sexuais pelos quais passara e testemunhara, sendo desumanizada pelo exército

mugênes ao ser chamada de banheiro público enquanto tinha o corpo e alma violados por tantos homens que, em determinado momento, para ela todos pareciam iguais.

Quando Runin diz sentir muito por tudo que havia acontecido com ela, Venka retruca irritada que não precisa de pena, demandado que Runin lhe faça uma promessa: “— Não preciso da sua pena. Preciso que mate eles por mim. Você *tem* que matar eles por mim — sibilou Venka. — Prometa. Prometa pelo seu sangue que vai *queimar todos eles*” (Kuang, 2018, p. 365, grifos da autora). Mais do que pedir por vingança, Venka pede de forma implícita para que ela não se esqueça do que viu e ouviu, faz Runin prometer que a memória do que aconteceu não será esquecida ou silenciada, pois talvez ela seja uma das únicas capazes de fazê-lo.

Runin, que já carrega o trauma de uma guerra passada que é causadora de sua miséria e orfandade, é retraumatizada e traumatizada de outras maneiras ao estar no coração de uma guerra ainda mais cruel e brutal. Por agora fazer parte do exército do Império Nikara, ela não só mais ouve histórias sobre os infortúnios da guerra, mas também os presencia – e em certas ocasiões também os comete. Runin assiste aos acontecimentos em primeira mão, tornando-se porta-voz da memória das vítimas e dos sobreviventes ao se recusar a esquecer. Ela registra tudo a sua volta, criando uma memória individual baseada em sua própria percepção e sentimentos. Ao mesmo tempo, essa memória individual é moldada pelas pessoas que vivem aquele momento juntamente com ela e pelos relatos que escuta para completar as lacunas que sua memória não é capaz de preencher, sendo a escuta necessária para o relato do sofrimento como descrito por Pollak (1989), para assim conservar e transmitir essa memória.

É por meio da ficção que encontramos modos de lidar com um passado traumático. Kuang (2018), a partir da ficcionalização de um dos episódios mais sangrentos da história da China moderna, usa a protagonista do romance para expressar publicamente a memória subterrânea dos sobreviventes e testemunhas do massacre. No romance de Kuang (2018), memória individual e coletiva “se fundem na intenção de desestabilizar as máscaras que historicamente silenciaram anos de opressão e obliteração” (Sousa, 2019, p. 14), reconstruindo a identidade de um povo após uma ruptura tão traumática, em busca de dar continuidade a essa identidade.

Mencionadas anteriormente em *A Guerra da Papoula* (2018), as “casas de relaxamento” são o foco principal do romance de Mary Lynn Bracht. Em *Herdeiras do Mar* (2020) o leitor acompanha a história das mulheres de conforto, como eram assim denominadas as mulheres feitas de escravas sexuais em bordéis militares pelos soldados imperiais japoneses, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial e em sua maioria coreanas (Alves, 2022; Neto, 2021). A história se divide entre os pontos de vista de Hana, uma adolescente sequestrada da ilha de Jeju para servir de mulher de conforto na Manchúria em 1943, e Emiko, sua irmã mais nova em busca de respostas em 2011.

Pelo ponto de vista de Hana, o leitor conhecerá a história das meninas e mulheres sequestradas de seus lares para serem transformadas em escravas sexuais. No alto de seus dezesseis

anos, Hana é levada da ilha de Jeju, sua terra natal, para proteger a irmã de nove anos de ter o mesmo destino. Junto de outras mulheres, ela é registrada, uniformizada e mandada de balsa para o continente sem saber por quê, para que ou para onde exatamente estava indo. É durante a viagem de balsa que ela é vítima pela primeira vez do destino cruel que lhe aguarda, quando um soldado a leva para a cabine do cabo Morimoto, aquele que ordenou que a sequestrassem, para que Hana fosse “iniciada”, de acordo com ele.

“Estou te fazendo um favor; te iniciar dessa forma é de uma consideração que a maioria das garotas como você não vai receber. Normalmente é uma surpresa terrível. Pelo menos desse jeito você vai saber o que te espera.” Ele monta sobre ela, e ela fecha os olhos. A respiração dele em seu rosto, o peso dele sobre seu peito, tudo isso ela sente na escuridão sob suas pálpebras. Então ele a penetra, rasgando sua juventude em pedaços a cada impulso. A dor é como um golpe de faca no espaço delicado entre seus dedos dos pés, exceto pelo fato de que não está acontecendo lá, está acontecendo em algum lugar mais próximo de seu coração e de sua mente (Brancht, 2020, p. 41).

Apesar de ser uma *haenyeo*² forte e destemida, Hana inicia após sua primeira violação o silenciamento de sua memória, por vergonha e medo. No trem que a levará para a Manchúria, ela descobre que outras meninas e mulheres submetidas ao mesmo abuso não sobreviveram, incluindo uma garotinha chamada Sangsoo, mais nova que sua própria irmã, a quem tentara proteger e ficara desaparecida durante toda a viagem de balsa.

Estuprada violentamente por dias e por diversos homens, a garotinha sangrou até a morte em seus braços enquanto dormiam, mas mesmo na morte, foi tratada como uma cidadã de segunda classe, menos que humana, sendo enterrada em uma vala comum com as outras garotas falecidas em uma vala comum à beira dos trilhos da ferrovia. Ali, olhando para o corpinho coberto por um lençol, Hana promete a si mesma que jamais esquecerá Sangsoo, que preservará a memória de seus poucos anos vividos e dos horrores aos quais foi submetida consigo, em parte para que ela não seja esquecida, em parte para que os pais dela saibam o que aconteceu com sua filha caso Hana consiga voltar para casa.

Ao chegar na Manchúria, Hana é mandada para um bordel para substituir outra garota cujo destino não é dito na obra, se tornando a nova “Sakura”, nome dado para as garotas do quarto número dois. Destituída de seu nome, sua cultura e de sua humanidade, Hana se torna um mero objeto sexual para satisfazer as vontades dos soldados japoneses de bases militares próximas. Em seu primeiro dia, os soldados fazem fila para “conhecê-la” e fazer o que bem entendessem durante o tempo que lhes era designado de acordo com a patente. Ela tenta lutar, mas é em vão.

Ela grita, mas ele não para. Nenhum deles para. Hana cai em silêncio. Fica parada enquanto eles violam seu corpo um após o outro.

² Haenyeo são as mulheres mergulhadoras da ilha de Jeju, na Coreia do Sul, que tiram seu sustento da pesca submarina no mar amarelo.

Quando a procissão de soldados finalmente termina, a noite já caiu. Hana está deitada semiconsciente sobre o colchão manchado de sangue, perdida numa escuridão indescritível (Bracht, 2020, p. 93-34).

Dia após dia, Hana é submetida a uma nova fila de homens para estuprá-la, tendo apenas um pequeno descanso durante um dia da semana para fazer tarefas domésticas com o restante das garotas do bordel. Ela se recusa a conversar com qualquer uma delas ou aceitar suas gentilezas, com exceção de Keiko – a mulher mais velha do bordel e que age como uma irmã mais velha –, mas ainda assim não fala mais do que acha necessário, por medo de que elas descubram o que acontece dentro de seu quarto para além do que conseguem ouvir através das paredes, por vergonha e medo de que elas sintam mais pena dela, ainda que todas estejam sendo vítimas da mesma situação degradante.

Hana passa semanas no bordel até que o cabo Morimoto volte para visitá-la. Ele se torna guarda noturno do lugar e passa a estuprar Hana no meio da noite, depois de um dia inteiro sendo violentada, prometendo que a tirará daquele lugar, que fugirão juntos para viver uma vida na Mongólia. Ele tenta escapar, não só do bordel, mas também de Morimoto, mas não consegue chegar até o ponto em que foi colocada no trem para achar o caminho de casa e ela a leva para a Mongólia, deixando Hana com uma família de mongóis por um tempo.

Mesmo depois de sua fuga, de estar longe de seu sequestrador e abusador, Hana não consegue dizer a verdade sobre o que lhe havia acontecido. Quando um dos mongóis, que fala japonês, pergunta para ela o motivo de ter sido deixada aos cuidados deles, ela corrobora a história de Morimoto de ser uma órfã resgatada, com vergonha e medo do que eles fariam se descobrissem que tinha sido raptada para trabalhar em um bordel. O tempo todo, desde que foi tirada de sua família na Coreia, Hana silencia suas memórias para se sentir mais segura, para sentir que possui algum controle sobre a visão que as pessoas possuem de si, para evitar reabrir ou tocar em feridas daquelas que compartilham de memórias semelhantes, para evitar mal-entendidos, para evitar ser punida (Pollak, 1989).

É apenas quando Hana, depois de uma última fuga desesperada das garras de Morimoto, é capturada por soldados soviéticos que ela rompe o seu silêncio. Depois de ser capturada junto de seu sequestrador e dele ter sido morto pelos soviéticos, Hana, temendo por sua vida, pede a duas garotas coreanas que também foram capturadas que escutem sua história.

Morimoto disse ao intérprete que Hana era uma prostituta. Ela sabe que eles virão buscá-la mais cedo ou mais tarde. Seu destino está selado. De repente ela se sente exausta. Dessa vez ela decide lutar, e o pensamento é finalizado com a constatação de que isso provavelmente significará a sua morte.

“Preciso dizer uma coisa”, Hana sussurra apressadamente para as duas. “Caso eles venham me buscar e eu não volte, quero que alguém saiba da minha história.”

Ambas assentem, insistindo que Hana continue.

“Meu nome é Hana.”

Hana começa do início. Sua vida como uma haenyeo, nadando nas águas de sua ilha e assistindo ao soldado japonês ir na direção de sua irmã na praia — as palavras despenham de seus lábios como água correndo por sobre um penhasco. A ideia de morrer a obriga a contar tudo a essas garotas (Bracht, 2020, p. 267-268).

Com medo de ser esquecida, de que sua história e dos abusos que viveu sejam apagados pela guerra, de que sua família jamais saiba o que aconteceu com ela, Hana inscreve suas lembranças contra o esquecimento ao contá-las para aquelas duas garotas. Pedindo que não se esqueçam dela, Hana entrega a foto que tiraram de si em seu primeiro dia no bordel, para mostrar aos soldados quem estava por trás da porta de número dois, não só para que suas memórias não desapareçam mas para que saibam o rosto por trás delas, para que saibam que aquela era a história dela, sabendo que talvez aquelas duas meninas sejam as únicas capazes de evitar seu esquecimento e silenciamento.

Ao acompanhar o ponto de vista de Emiko, irmã mais nova de Hana, o leitor também se deparará com memórias silenciadas. Sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, da Guerra das Coreias e da ditadura militar coreana, Emiko se sente abrigada a silenciar suas memórias e seus traumas: “Não se juntou à conversa porque suas memórias daquela época não vinham à tona. [...] A mente de Emi bloqueara as memórias de seu passado doloroso para que ela conseguisse criar seus filhos e sobreviver” (Bracht, 2020, p. 84). Com dois filhos para criar, Emiko se inscreve naquilo que Pollak (1989) menciona sobre o silenciamento de memórias para “poupar os filhos de crescer na lembrança das feridas dos pais” (p. 04), para protegê-los de seus traumas e deixar que pudessem viver uma vida normal, sem a sombra dessas memórias.

Procurando por sua irmã desaparecida a décadas, Emiko participa duas vezes por ano da manifestação de quarta-feira. Organizadas por sobreviventes da escravidão sexual imposta pelo exército imperial japonês, as manifestações buscam reconhecimento dos crimes e uma reparação justa para as vítimas, o que leva Emiko a ter esperança de encontrar a irmã viva em alguma delas, já que ela sabe que Hana foi levada até a Manchúria para ser uma mulher de conforto. A manifestação que Emiko comparece no romance é a manifestação de número 1000, na qual inaugurarão a Estátua da Paz, um monumento em homenagem a todas as meninas e mulheres vítimas desse crime cruel, e é onde ela finalmente encontra Hana: a menina representada pela estátua é sua irmã mais velha.

Após desmaiar e ser levada ao hospital, Emiko conta para a namorada da filha que possui uma doença cardíaca que logo tirará sua vida e é convencida por ela a contar sua história para os filhos. Sabendo que talvez aquela seja sua última chance ser ouvida, Emiko compartilha com a nora e os filhos as memórias traumáticas dela e de seu povo: conta sobre o sequestro da irmã; o assassinato do pai por soldados coreanos no início da Guerra das Coreias; o casamento forçado com o pai dos filhos depois de ter sua casa destruída; e a execução da mãe ocasionada pelo

próprio marido. Seus motivos para permanecer tantas décadas em silêncio partiram da vergonha de deixar a irmã ser levada em seu lugar, o que desencadeia uma culpa de sobrevivente, e para blindar os filhos de seus traumas – para evitar privá-los de amor paterno – e dos terrores do mundo do qual foi testemunha desde tão nova.

Ao falar sobre o livro e o que a levou a escrevê-lo, Brancht cita sua mãe. Descendente de coreanos, Brancht menciona ouvir histórias sobre a terra natal de sua mãe por ter crescido em uma comunidade de expatriadas sul-coreanas do pós-guerra, muitas das quais deixaram passados difíceis para trás (Cowdrey, 2017). A autora menciona que sua mãe e as amigas são sobreviventes das próprias histórias e que escolheu escrever o livro de uma perspectiva histórica porque não é uma história que é realmente contada, destacando o silenciamento sofrido pelas mulheres de conforto na Coreia do Sul devido ao patriarcalismo e a ideia de pureza sexual (Cowdrey, 2017). Em seu livro, Bracht (2020) menciona em “Notas da autora” que:

[m]uitas das “halmoni” (“avós”) que sobreviveram à sua escravidão não tiveram a liberdade de contar sua história aos familiares ou à sua comunidade quando voltaram para casa. A Coreia era uma sociedade patriarcal baseada na ideologia confuciana, e a pureza sexual de uma mulher era da mais suma importância. As sobreviventes eram forçadas a sofrer por seu passado em silêncio. Muitas tiveram que lidar com problemas médicos, transtorno de estresse pós-traumático, e a incapacidade de se reintegrar à sociedade. A maioria viveu numa pobreza abjeta, sem o cuidado da família em sua velhice (p. 290-291).

Não só as sobreviventes escolheram silenciar suas memórias por vergonha daquilo a que foram submetidas, mas foram ativamente reprimidas pela família, amigos e também pelo Estado a fim de manter uma coerência com a identidade assumida por eles, que não incluía reconhecer os horrores dos quais foram vítimas, uma vez que iam de encontro aos tabus preservados pela memória oficial (Pollak, 1989). Suas memórias, então, permaneceram subterrâneas, guardadas consigo até poderem finalmente vir à tona décadas depois, sendo descredibilizadas o tempo todo por sua comunidade, por seus perpetradores e outros Estados participantes da Segunda Guerra Mundial, como mencionado por Bracht em sua entrevista com Cowdrey (2017).

Tanto Kuang (2018) quanto Bracht (2020) escolheram discorrer histórias não-ditas, que por muito tempo permaneceram silenciadas. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, após o lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, o Japão passou de algoz para vítima, escolhendo apagar suas atrocidades da história com a ajuda dos Estados Unidos (Harris, 1994; Neto, 2021). Ainda que tenham sido condenados por tribunais de guerra na Ásia após a Segunda Guerra Mundial, os governos conservadores do Japão se voltaram ao negacionismo sobre os seus crimes de guerra, como discutido por Neto (2021). A visão eurocêntrica da história, preocupada em contar apenas sobre os acontecimentos da segunda grande guerra no ocidente, corroborou com o apagamento das atrocidades cometidas pelo Japão, enterrando e por muitas vezes descredibilizando as histórias das vítimas.

Sob esse ponto de vista, a narrativa se torna algo essencial para dar vida a essas vítimas e preservar o passado. Devido ao progressivo desaparecimento daqueles que carregam as memórias desses eventos, as autoras de ambos os romances decidem dar voz às suas dores e traumas através da ficção. Os romances fazem com que a sociedade olhe para essas pessoas marginalizadas pela história e conheçam suas histórias, suas dores, seus traumas, além de confrontar a memória coletiva sobre os acontecimentos, a reescrevendo para incluir a memória subterrânea como parte dela e parte da memória oficial, para “impedir o esquecimento pelo testemunho do insustentável” (Pollak, 1989, p. 09) e preservar um passado esquecido para que, assim como Hana pede às garotas coreanas ao final do livro, não se esqueçam dele, garantindo que elas tenham direito ao seu passado e memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ficcionalização da memória das vítimas do exército imperial japonês, durante a Segunda Guerra Mundial, denuncia os horrores vividos por elas em uma guerra constantemente esquecida e silenciada. De acordo com Paul Ricoeur (2010),

[a] ficção dá ao narrador horrorizado olhos. Olhos para ver e chorar. O estado atual da literatura do holocausto comprova-o amplamente. Ou a contagem dos cadáveres ou a legenda das vítimas. Entre ambas, intercala-se uma explicação histórica, difícil (se não impossível) de escrever [...] (p. 322).

Desse modo, a ficção se coloca a serviço do inesquecível, conseguindo retratar, por meio da voz narrativa, acontecimentos históricos marcados pela barbárie contra certos grupos ao fundir-se com a história, ajudando assim no processo de representação desta. É pelos olhos horrorizados das personagens que Kuang (2018) e Bracht (2020) retratam a memória coletiva dos crimes cometidos pelo Japão na Segunda Guerra Mundial, misturando história e ficção, e fantasia no caso de *Guerra da Papoula* (2018), para subscrever o silenciamento imposto.

Questionar o passado é necessário para evitar a zona do não-dito. A memória oficial ou memória nacional é permeada por discursos políticos, possuindo objetivos claros quanto ao passado que querem preservar e excluindo tudo aquilo que não corrobore com a ideologia dominante. A irrupção da memória subjetiva é uma das formas de questionar esse passado oficial e dar voz às memórias esquecidas e silenciadas, buscando superar o sentimento de exclusão para assim reestabelecer o que os grupos marginalizados consideram justiça e verdade (Pollak, 1989). Para fazê-lo no romance, as protagonistas narram os traumas do povo chinês e das mulheres coreanas, reconstituindo as memórias subterrâneas à memória oficial e coletiva, descrevendo as atrocidades para evitar que elas desapareçam por completo.

Assim, os romances tornam-se uma forma de garantir o direito à memória. Após décadas de silenciamento e repressão, os sobreviventes do Massacre de Nanjing e da escravidão sexual

japonesa puderam invadir o espaço público com as suas memórias, reivindicando o direito de serem lembradas apesar do negacionismo por parte do Japão e seus aliados e do tabu imposto pela sociedade patriarcal, no caso da Coreia do Sul. *A Guerra da Papoula* (2018) e *Herdeiras do Mar* (2020) se apresentam como mais uma forma de garantir o direito das vítimas de serem lembradas, de terem um passado. Usando das memórias coletivas e individuais desses grupos reprimidos junto da ficção, as narrativas as salvam do esquecimento e as tornam comunicáveis, dando espaço àqueles que estavam excluídos, à margem, para preservar a memória em algo mais tangível que a mente, garantindo que esse passado esteja no tempo presente, uma vez que, segundo Sarlo (2007), o tempo apropriado para lembrar é o presente.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Diego da Cunha. **Império do Japão: A Excepcionalidade do Imperialismo Japonês (1868-1946)**. 2022. 221 p. Monografia (Graduação em Geografia), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2011.
- BARROS Vitória Westin. Direitos Humanos: Direito À Verdade, Memória E Justiça – A Violência No Brasil. **Seminário de Iniciação Científica e Tecnológica da PUC-Rio**. Caderno de Resumos. Rio de Janeiro, 2016, p. 1-10. Disponível em: < https://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2016/relatorios_pdf/ccs/DIR/DIR-Vit%C3%B3ria%20Westin%20Barros.pdf>. Acesso em: 27 maio 2025.
- BRACHT, Mary Lynn. **Herdeiras do Mar**. São Paulo: Editora Paralela, 2020.
- CANDIDO, Weslei Roberto. BECOS DA MEMÓRIA E OS PERCURSOS DO RELATO TESTEMUNHAL DE MARIA-NOVA. **Revista Conexão Letras**, [S. l.], v. 16, n. 26, 2021. DOI: 10.22456/2594-8962.116120. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/index.php/conexaolettras/article/view/116120>>. Acesso em: 03 jun. 2025.
- COELHO, Maria Clara Ruas. O direito à memória como instrumento de reflexão crítica do passado e de criação de um novo futuro. **Caderno Virtual IDP**, Brasília, v. 1, n. 33, 2016, p. 01-18. Disponível em: < <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/cadernovirtual/article/view/1196/716>>. Acesso em: 26 maio. 2025.
- COWDREY, Katherine. Mary Lynn Bracht. **The Bookseller**, Interview, 2017, p. 16-17. Disponível em: <<https://marybracht.com/2017/11/15/the-bookseller-interview-by-katherine-cowdrey/>>. Acesso em: 29 maio 2025.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- HARRIS, Sheldon. **Factories of Death: Japanese biological warfare 1932-45 and the American cover-up**. Londres, Routledge: Londres, 1994.

KUANG, Rebecca. **A Guerra da Papoula**. São Paulo: Intrínseca, 2018.

NETO, Mario Marcello. Entre a bomba atômica e os crimes de guerra: o negacionismo e a historiografia japonesa em perspectiva. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 41, nº 87, 2021. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472021v42n87-04>>. Acesso em: 05 jun. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1998, p. 03-15.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

DO PRADO, Julio Cesar Gomes. IDEOLOGIA DO HOLOCAUSTO. **Maiêutica - Ciências Humanas e Sociais**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2017. Disponível em: <https://publicacao.uniasselvi.com.br/index.php/FST_EaD/article/view/1661>. Acesso em: 09 jun. 2025.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SONDEHEIMER, S. W. R.F. Kuang on THE POPPY WAR, Peace, and Confronting History. **Book Riot**, 2018. Disponível em: <<https://bookriot.com/r-f-kuang-on-the-poppy-war/>>. Acesso em: 04 jun. 2025.

TERRA E TERREIRO: IDENTIDADES FORJADAS NAS RELAÇÕES COLETIVAS

Angélica de Souza Lima

Vincent Abiorana

INTRODUÇÃO

Este ensaio tem como objetivo refletir sobre como as vivências comunitárias em contextos rurais e em religiões de matriz africana contribuem para a constituição da identidade a partir do coletivo. Trata-se de uma reflexão baseada em duas pesquisas de mestrado em Psicologia, desenvolvidas na Universidade Federal de Rondônia (UNIR), que buscaram compreender, à luz da perspectiva do construcionismo social, a produção de sentidos e a construção da identidade a partir da relação com a terra em contextos rurais (Lima, 2022) e da relação com um terreiro umbandista (Abiorana, 2021).

As duas pesquisas utilizaram a metodologia de inspiração etnográfica no cotidiano em um terreiro umbandista e no curso de Licenciatura em Educação do Campo (LEDOC) em Rondônia. Foram realizadas observações participantes, entrevistas narrativas, grupo focal e análises documentais a partir de vivências junto aos coletivos. Entendendo que os sentidos são uma construção social que ocorre por meio da interação entre as pessoas no cotidiano e que sua produção se dá a partir das produções sociais, como linguagem, contextos, ações, escolhas, etc. Nesse ensaio abordaremos a produção de sentido construída nessas relações entendendo que se trata de grupos em situação de vulnerabilização social e atravessados por estigmas e preconceitos historicamente produzidos (Spink, 2008; Spink, 2010).

Desse modo, para além de uma definição simplificada de coletivo como um agrupamento de pessoas com interesses em comum ou que compartilham um mesmo espaço, neste estudo partimos da compreensão de coletividade utilizada na Psicologia Comunitária. Nessa perspectiva, a coletividade é compreendida como a participação ativa e consciente da comunidade na construção de uma realidade social, na qual cada pessoa contribui para o desenvolvimento do grupo como um todo (Vasconcelos, 1986).

Nesse sentido, o ponto central da coletividade é a participação social que, segundo Diaz Bordenave (1987), se expressa em mudanças genuínas na sociedade, as quais só podem ocorrer quando os indivíduos, conscientes de seu contexto histórico e social, engajam-se coletivamente em ações voltadas à transformação da realidade. Destarte, a participação social não se estabelece apenas como um direito, mas como uma necessidade para o desenvolvimento tanto individual

quanto coletivo. Assim, compreender a importância das vivências comunitárias para a permanência e a sustentação de povos, culturas e tradições constitui um aspecto indispensável para entender os modos de vida, as formas de pertencimento e as estratégias coletivas de permanência nos territórios.

Nos contextos rurais, a relação com a terra se estabelece a partir das vivências no trabalho e na vida comunitária. A produção de saberes, histórias, simbolismos e posicionamentos fundamenta-se nas relações construídas no cotidiano, nas trocas de conhecimentos e experiências (Lima, 2022). Esses coletivos emergem, em grande medida, da busca pela sobrevivência, como no caso dos assentamentos, que combinam diferentes formas de trabalho orientadas pela lógica da comunidade e do território, produzindo identidade, solidariedade, enraizamento, pertencimento e participação social como estratégias de resistência ao avanço do capitalismo (Sato *et al.*, 2021).

Do mesmo modo, as relações coletivas no terreiro umbandista também perpassam a lógica da sobrevivência. Nesse contexto, compreende-se a sustentação de uma cultura e de uma expressão de fé que resiste a sistemas de violência como o racismo, a cisheteronormatividade e a intolerância religiosa, entre outras estratégias de dominação associadas à colonialidade. Aqui, o coletivo, em sua cotidianidade, expressa e constrói espaços de resistência e de (re)invenção de cosmovisões.

Segundo Spink e Frezza (2013), é no cotidiano que a percepção, a construção de sentidos e a identidade são forjadas. Nesse rumo, são as trocas dialógicas, isto é, os mecanismos de linguagem por meio dos quais operam os processos de objetivação que atribuem, alteram, desconstruem e/ou estabelecem normas, conceitos e crenças na realidade social. É nesse cenário que coletivos cujas memórias e simbolismos se manifestam na contramão do apagamento histórico dos povos, a partir do resgate de saberes e práticas ancestrais, constroem espaços de resistência e de afirmação identitária, em uma perspectiva de resistência ativa ao colonialismo, aqui compreendida como contra colonial (Bispo dos Santos, 2015).

Com isso, a fim de apresentar as reflexões que entrelaçam a produção de sentidos e a construção de identidades, seja na relação com a terra, seja na relação com o terreiro, este ensaio estrutura-se a partir dos seguintes tópicos: *Campo, Identidade e Coletivo: estratégias da luta pela permanência na terra e na universidade*; *Identidades, cuidado e contra colonialidade: encruzilhadas de cuidado no cotidiano de um terreiro*; e, por fim, *Partilhas em comum e identidades em movimento*.

CAMPO, IDENTIDADE E COLETIVO: ESTRATÉGIAS DA LUTA PELA PERMANÊNCIA NA TERRA E NA UNIVERSIDADE

Nesta seção, derivada da pesquisa intitulada “*É um ato de luta estar aqui dentro: Licenciatura em Educação do Campo e os sentidos na formação na Universidade Federal de Rondônia*” (Lima, 2022), buscaremos refletir sobre a produção de sentidos e identidades construídas a partir das relações coletivas nas comunidades rurais e das vivências universitárias de jovens camponeses e camponesas do estado de Rondônia.

As desigualdades sociais que marcam o espaço rural brasileiro estão profundamente relacionadas ao modo como a questão agrária foi historicamente constituída. Desde o período colonial, a organização política e econômica do campo se estruturou a partir da concentração de terras, frequentemente sustentada por práticas como a grilagem, resultando em processos contínuos de violência, genocídios e expulsão de famílias camponesas de seus territórios. Nesse contexto, a formação de ligas camponesas, coletivos e movimentos sociais do campo assume centralidade na construção de referências identitárias e nas estratégias de enfrentamento e resistência na luta pela permanência na terra (Lima, 2022; Lima; Nóbrega, 2024).

Sato *et al.* (2021) destacam que os coletivos e os movimentos sociais do campo, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que se formam na luta pela permanência na terra, “em conjunto, produzem o pertencimento e a participação social necessários para resistir e sobreviver ao avanço do capitalismo como modo de produção, como ordenador de regras e criador de valores e de modos de ser” (p. 18). Além disso, esses coletivos reivindicam políticas públicas específicas para o campo, que contemplem a realidade das comunidades rurais.

Dentre as lutas, destaca-se o movimento social da Educação do Campo, que tem como premissa a conquista de uma educação de qualidade, adequada às especificidades encontradas nos contextos rurais, com base no fortalecimento das escolas do campo, na formação de professores e na ampliação de cursos de diversos níveis educacionais ofertados nesses contextos. Para além de escolas localizadas no campo, busca-se também um processo de escolarização voltado à realidade local, que desenvolva condições para a concretização de uma formação que aproxime a escola do campo e que promova um olhar atento aos direitos sociais dos povos camponeses, a partir da consideração de aspectos como agroecologia, agricultura orgânica, soberania alimentar, entre outros (Caldart, 2012; Gomes; Lima; Nóbrega, 2023).

Destaca-se que o MST tem um papel fundamental na construção do movimento da Educação do Campo, tendo suas experiências reconhecidas, nacional e internacionalmente, nas escolas de seus acampamentos sem-terra e assentamentos da Reforma Agrária, servindo como acumulados pedagógicos dos quais deriva o surgimento desse movimento (Munarim, 2006; Munarim, 2011).

Integrando o formato da pedagogia da alternância, que se constrói a partir de espaços que se alternam no calendário escolar, conhecidos como Tempo Escola (TE), em que estudantes ficam integralmente na escola, e Tempo Comunidade (TC), período destinado a ficar em casa realizando atividades junto à família/comunidade. Firmou-se a construção das Escolas Família Agrícola (EFAs) e das Escolas Rurais como parte fundamental desse processo. Essas iniciativas surgem como alternativas para fortalecer a Educação do Campo, atendendo às populações rurais em suas especificidades (Valadão, 2011). A partir da instituição desses espaços e políticas, a Educação do Campo foi se expandindo, sendo o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA) aquele que sinalizou maior abrangência em diversos âmbitos da educação, influenciando na elaboração de novas políticas educacionais do campo (Lima, 2022).

Dentre as ações que potencializaram a Educação do Campo, destaca-se a criação do Programa de Apoio à Formação Superior em Licenciatura em Educação do Campo (Procampo), em 2007, cuja centralidade foi a implantação de cursos de Licenciatura em Educação do Campo (LEDOC) nas universidades públicas do país, com foco principal na formação de docentes da educação básica para atuarem em escolas do campo. Portanto, os cursos de Licenciatura surgem com objetivo de formar profissionais para atuar nas escolas do campo produzindo um processo de escolarização que contemple os interesses e necessidades da população camponesa local (Proneira, 2004).

A partir disso, esse estudo foi realizado junto a estudantes do quarto período do curso de LEDOC da Universidade Federal de Rondônia *campus* de Rolim de Moura, um município do interior do estado. No 4º período, a turma se subdivide em duas linhas: Ciências da Natureza, que engloba os estudos voltados à química e biologia, e Ciências Humanas, que envolve conteúdos voltados à sociologia e filosofia. Nesse contato, foi possível participar de momentos de confraternização e também de uma avaliação que juntava as duas linhas para discutir aspectos de melhoria na formação para o ano seguinte. Posteriormente foi realizado um grupo focal, tendo 15 participantes, e entrevistas narrativas com duas alunas, sendo as entrevistas realizadas de forma virtual em função da pandemia do Covid-19.

No decorrer das vivências, foi possível identificar que o processo formativo contribui para o reconhecimento da identidade de camponês e camponesa dentro da universidade. Desse modo, olhar para si mesmo(a) e para o grupo a partir de experiências e trajetórias semelhantes são possibilidades advindas das relações coletivas dentro da universidade. O curso produz novos sentidos, além do que se pensava acerca da identidade camponesa, permitindo pensar agora sobre posicionar-se aqui também, politicamente, inclusive para as mulheres e jovens LGBTQIAP+ na luta por espaços, direito e reconhecimento no acesso à universidade.

As narrativas destacam o quanto o curso é importante para a formação profissional e para o reconhecimento social e que a partir dessas vivências, os sentidos são produzidos em uma perspectiva tanto pessoal quanto coletiva acerca da configuração política urbanocentrada. Para quem é do campo, estar em um curso de formação oriundo de uma luta social resistente a esse sistema, e que tem a educação como uma ferramenta política que possa permitir a emancipação da população camponesa é fortalecer a luta pela permanência na terra.

Dentre outros aspectos diferenciais nesse processo de formação, as estudantes destacam que o sonho de cursar LEDOC só foi possível por conta da pedagogia da alternância, inferindo como um ponto chave para o acesso de mulheres, mães, trabalhadores e trabalhadoras na universidade. Por fim, destaca-se que a conquista de cidadania, autonomia e liberdade de estudantes camponeses em sua identidade e em seu território, demarcam um rompimento na lógica patriarcal e urbanocentrada, e que a educação do campo, nesse constructo, possui um grande sentido, no enfrentamento a essa estrutura homogênea.

Deve-se, portanto, ser de interesse da psicologia tecer contribuições em suas diversas áreas de atuação e produção de conhecimento, no sentido de ampliar a discussão sobre os contextos rurais, reconhecendo o campo como um espaço plural que merece seguir sendo estudado, considerando seus saberes e produções, e valorizando suas singularidades. Ressalta-se que a identidade comunitária de resistência, se transforma em identidade de projeto, e vislumbra transformações sociais.

IDENTIDADES E CONTRA-COLONIALIDADE: ENCRUZILHADAS DE CUIDADO NO COTIDIANO DE UM TERREIRO

A reflexão aqui desenvolvida advém da pesquisa de mestrado: *Refletiu a luz divina com todo o seu esplendor: saberes e sentidos do trabalho de cuidado em um terreiro de Umbanda* (Abiorana, 2021), que tomou o cotidiano de um terreiro como campo-tema de produção de conhecimento e sentidos. Retomar esse percurso em formato ensaístico implica deslocar o foco do trabalho de cuidado em si para uma discussão mais ampla sobre identidades, coletividade e território.

Tomar o terreiro como território nos coloca em uma encruzilhada analítica: por um lado, racismo, cisheteronormatividade e outras estratégias de dominação associadas à colonialidade podem fazer parte da sua cotidianidade; por outro, seus processos podem levá-lo a espaços de resistência e de (re)invenção de cosmovisões. Pode, ainda, ocorrer o entrelaçamento desses dois lados de diversas maneiras, pois se trata de um território vivo, onde práticas cotidianas, vínculos coletivos e saberes ancestrais produzem modos próprios de ser, saber e pertencer (Abiorana, 2021; Pertile, 2021). É nesse trânsito que a identidade pode ser compreendida de forma relacional, coletiva e dinâmica, continuamente reproduzida nas relações entre pessoas, natureza e práticas discursivas. O terreiro, assim, não é tomado como cenário ou pano de fundo cultural, mas como território ativo e constitutivo, atravessado por narrativas, disputas, afetos e saberes que produzem negociações de sentidos de saberes e existências forjadas na e pela coletividade (Santos; Meneses, 2009; Oliveira, 2024).

O terreiro onde esta pesquisa foi desenvolvida localiza-se em uma encruzilhada com contrastes entre urbanidade e periferia em uma cidade rondoniense brasileira. Construído no quintal da casa, o espaço religioso não se separa da vida cotidiana, compondo um território vivo no qual espiritualidade, trabalho, cuidado e convivência se entrelaçam. Trata-se de um lugar simultaneamente doméstico, comunitário e sagrado. A Casa é regida por uma mãe de santo que divide a condução cotidiana do terreiro com sua esposa, a *ekedi* principal. Ambas são negras e exercem liderança compartilhada que organiza práticas, decisões e modos de convivência, tensionando imaginários coloniais e cristianizados sobre família, autoridade e gênero. A presença de duas mulheres casadas à frente da Casa sugere um indicador central de dissidência frente à cisheteronormatividade religiosa, ao mesmo tempo em que sustenta uma ética do cuidado e da maternagem ampliada (Abiorana, 2021).

Fundado em 1996, o barracão passou por transformações materiais ao longo dos anos, acompanhando o reconhecimento espiritual e comunitário da Casa. Inicialmente simples, com chão de barro e estrutura rudimentar, o espaço foi sendo reformado coletivamente e mantendo sua marca de humildade e acolhimento. Ele é organizado em duas grandes dimensões: o barracão, aqui denominado Casa, onde ocorrem giras e rituais públicos, e a casa, espaço da vida doméstica. Entre os dois polos circulam pessoas, alimentos, conversas, cuidados e aprendizados, compondo uma temporalidade fluida. A cozinha funciona como espaço de transição entre casa e Casa sendo lugar de comensalidade e partilha da vida coletiva constituindo o terreiro como um território relacional, no qual práticas religiosas, familiares e comunitárias se sobrepõem e se reorganizam continuamente (Abiorana, 2021; Lima; Netto; Farias, 2015).

Os processos organizativos cotidianos revelam que as identidades ali produzidas não são concebidas como atributos individuais, mas como construção relacional forjada na experiência comunitária. Tornar-se mãe de santo, *ekedi*, médium ou filhe de santo não resulta de uma escolha isolada, mas de um reconhecimento coletivo que emerge do entrelaçamento entre espiritualidade, cuidado e trabalho. A própria mãe de santo assume esse papel não por uma nomeação formal inicial, mas pelo reconhecimento social decorrente de suas práticas de cura, acolhimento e cuidado. Nesse contexto, a maternagem opera como princípio organizador da identidade coletiva, integrando vida pessoal, espiritualidade, resistência e cuidado em uma mesma prática. Essa maternagem não se limita à proteção simbólica, mas se expressa materialmente na oferta de comida, bebida, abrigo, escuta, orientação e defesa. Ao dissolver fronteiras entre o biológico, o espiritual e o social, ela sustenta modos ampliados de pertencimento e responsabilidade coletiva (Abiorana, 2021; Lima; Netto; Farias, 2015; Oliveira, 2024).

A divisão de funções no terreiro entre *ekédís*, médiuns, *ogãs* e visitantes torna visível como as identidades podem ser marcadas por indicadores de raça/etnia, gênero, trabalho e poder. Embora a Casa apresente fissuras e possibilidades de deslocamento em relação à divisão sexual do trabalho, nota-se a persistência de heranças colonialistas que associam, mais facilmente, às mulheres as tarefas de cuidado intensivo (Cardoso; Rosa, 2024; Oliveira, 2024). Ao mesmo tempo em que práticas discursivas, pontos cantados e atuações das entidades, em especial pombagiras, produzem narrativas que tensionam hierarquias de gênero e oferecem modelos de resistência contra hegemônica (Menezes, 2009).

Durante a gira, a presença de um grupo majoritariamente composto por pessoas negras, muitas delas mulheres e algumas em relações afetivas com outras mulheres, produz um ambiente no qual dissidências não precisam ser constantemente justificadas. A identidade se constrói menos pela nomeação explícita da diferença e mais pela experiência concreta de pertencimento (Abiorana, 2021; Cardoso; Rosa, 2024).

As identidades forjadas na coletividade também se sustentam na centralidade da tradição oral e das práticas não-formais de aprendizagem. Obrigações, costumes e saberes são transmitidos

em conversas situadas, observações, correções, doutrinações e exemplos práticos, nos quais o espiritual e o material não se separam. Aprender, nesse contexto, implica cuidar e ser cuidado permitindo novos delineados identitários. A espiritualidade, assim, não se apresenta apenas como um sistema de crenças, mas como um modo de produzir pertencimento, ética e sentido para a vida cotidiana. O cuidado emerge como prática coletiva e territorializada, inseparável da organização do terreiro (Cardoso; Rosa, 2024; Menezes, 2009).

O terreiro opera, assim, como território contra colonial ao produzir condições materiais e simbólicas para a existência de corpos historicamente marginalizados. Seus processos organizativos, a disposição da Casa e as relações ali estabelecidas constituem um dispositivo coletivo de cuidado e reconhecimento, em consonância com leituras que afirmam a inseparabilidade entre território, corpo, ser e saber (Pertile, 2021; Bispo dos Santos, 2015).

Essas cenas nos levam a pensar nas possibilidades do território do terreiro não ser neutro, mas de participar ativamente da produção em coletivo de identidades.

PARTILHAS EM COMUM E IDENTIDADES EM MOVIMENTO

Este ensaio buscou compreender o contexto da educação do campo e o terreiro não apenas como espaços de monofuncionalidade, mas como territórios vivos de produção de sentidos, no qual identidades, coletividade e cuidado se entrelaçam de forma indissociável. Ao acompanhar os processos organizativos do cotidiano desses territórios, tornou-se possível observar que as identidades ali forjadas se apresentam como construção relacional, produzida na experiência compartilhada, no reconhecimento coletivo e na circulação de saberes, afetos e compromissos (Abiorana, 2021).

As análises evidenciaram que o território do terreiro não é neutro nem passivo. Sua disposição espacial, práticas rituais, centralidade da oralidade e da comensalidade, bem como a ética da maternagem ampliada, participam ativamente da produção de modos de saber, ser e pertencer. Identidades e territórios se co-produzem em vínculos comunitários que desafiam a fragmentação individualizante, comum metodologia da colonialidade. A identidade, portanto, mostra-se dinâmica, metamorfoseada e situada, forjada na encruzilhada entre corpo, território, espiritualidade e luta coletiva (Santos; Meneses, 2009; Bispo dos Santos, 2015; Oliveira, 2024).

Essa compreensão permite aproximar o terreiro de outros territórios de partilha e disputa, como os espaços de luta pela terra, nos quais as identidades não antecedem a coletividade, mas são produzidas em experiências comuns, do trabalho compartilhado e da construção cotidiana da pertença. Terra e terreiro, embora distintos em suas materialidades e práticas, operam como territórios contra coloniais ao sustentarem modos de existência que resistem às lógicas de expropriação, silenciamento e individualização.

Nas vivências de cursantes de LEDOC, o território vai se constituindo, na qual a participação social organiza o cotidiano e sustenta entrelaço coletivos demonstrando que participar, nesse

contexto, implica em estar presente ativamente na construção de um modo de vida comum, no qual terra, trabalho, saberes e relações sociais se entrelaçam na produção de sentidos e identidades (Lima, 2022; Bordenave, 1987).

As formações nesse território reforçam a articulação de saberes, engajamento coletivo e compromisso com a transformação da realidade. Saber é participar, e participar é também tornar-se, na medida em que identidades se forjam na construção compartilhada de vivências concretas da luta cotidiana. É nesse fazer-com, atravessado por vínculos, comprometimentos e projetos comuns, que coletivos rurais e terreiro se aproximam como territórios vivos.

Com esses espaços sócio-políticos e afetivos, este ensaio reafirma que pensar os processos de subjetivação junto às epistemologias do Sul implica em reconhecer o papel central de espaços vividos, das práticas cotidianas e das relações comunitárias na produção de sentidos e saberes. Coletivos rurais e terreiro são territórios de luta por melhores condições de vida e nos ensinam que identidades não se encerram em categorias fixas, mas se constroem no movimento, na relação e na partilha.

REFERÊNCIAS

ABIORANA, Vincent. **Refletiu a luz divina com todo o seu esplendor: saberes e sentidos do trabalho de cuidado em um terreiro de Umbanda**. 101 f. Porto Velho, 2021. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, Rondônia, 2021. Disponível em: bit.ly/dissertacaodeVincentAbiorana Acesso em: 22 nov. 2025.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI, 2015. 150 p. Disponível em: cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf Acesso em: 22 nov. 2025.

CALDART, Roseli Salete. (Org.) **Dicionário da Educação do Campo**. São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012. Disponível em: <https://www.epsjv.fiocruz.br/sites/default/files/l191.pdf> 10 jan. 2026

DIAZ BORDENAVE, Juan E. O que é participação. *In: O que é participação*. 1987.

GOMES, Wolembergue Lopes; LIMA, Angélica de Souza; NÓBREGA, Juliana da Silva. Os sentidos das trajetórias universitárias de camponeses LGBTQIA+ em Rondônia. *In: NEGREIROS, Fauston; ALEXANDRINO, Ronaldo (Ed.). Psicologia escolar e educacional & população LGBTQIA+*. Alínea, 2023.

LIMA, Angélica de Souza. **“É um ato de luta estar aqui dentro”**: Licenciatura em Educação do Campo e os sentidos da formação na Universidade Federal de Rondônia. 113 f. Porto Velho, 2022. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia) – Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, Rondônia, 2022. Disponível em: <https://ri.unir.br/jspui/handle/123456789/5188> Acesso em: 10 nov. 2025.

LIMA, Angélica de Souza; NÓBREGA, Juliana da Silva. Sentidos e trajetórias de mulheres camponesas na Amazônia: relatos da luta pela permanência na terra e na universidade. In: DA SILVA, Iolete Ribeiro *et al.* (orgs). **Interseccionalidades e produção de subjetividades**. Belo Horizonte-MG: Editora Parimar, 2024. Disponível em: https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/746646/1/ebook-Interseccionalidades_e_producao_de_subjetividades.pdf Acesso em: 10 jan. 2026.

LIMA, Romilda de Souza; NETTO, José Ambrósio Ferreira; FARIAS, Rita de Cássia Perreira. Alimentação, comida e cultura: o exercício da comensalidade. **Demetra: Alimentação, Nutrição & Saúde**, v. 10, n. 3, p. 507–522, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/282840432_alimentacao_comida_e_cultura_o_exercicio_da_comensalidade Acesso em: 12 jan. 2026.

MENEZES, Nilza. **Arreda homem que aí vem mulher**: representações da Pombagira. São Paulo: Fortune, 2009.

MUNARIM, Antonio. Elementos para uma Política Pública de Educação do Campo. In: MOLINA, M. C. Brasil. Ministério do Desenvolvimento Agrário. **Educação do Campo e Pesquisa**: questões para reflexão. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário, 2006. Disponível em: https://educanp.weebly.com/uploads/1/3/9/9/13997768/educacao_do_campo_e_pesquisa_-_questes_para_reflexo.pdf Acesso em: 10 jan. 2026.

MUNARIM, Antonio. **Educação do Campo**: identidade em construção. Belo Horizonte: Fetaemg. 2011.

OLIVEIRA, Renato Carvalho de. Religião vivida e pessoas de terreiro no Brasil: considerações metodológicas e epistemológicas. **PLURA – Revista de Estudos de Religião**, v. 15, n. 3, p. 468–476, dez. 2024. Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/2396> Acesso em: 12 jan. 2026.

PERTILE, Kimberly Victória. Colonialidade do ser e saber: geopolítica do conhecimento e análise do sistema ONU. **Revista Perspectiva: reflexões sobre a temática internacional**, v. 13, n. 25, jan. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaPerspectiva/article/view/104862> Acesso em: 12 jan. 2026.

PRONERA. **Manual de Operações**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Agrário. 2004. Disponível em: https://www.gov.br/incra/pt-br/assuntos/reforma-agraria/manual_pronera__18.01.16.pdf Acesso 20 jan. 2026.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina; São Paulo: Cortez, 2009.

SATO, Leny; ESTEVES, Egeu Gómez; ANDRADA, Cris Fernández; NÓBREGA, Juliana da Silva. Resistências ao trabalho precário por meio de relações solidárias: quatro casos do Brasil. **Cuadernos de psicologia**, v. 23, n. 2, p. 0014, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1597> Acesso em 10 jan. 2026.

SPINK, Peter Kevin. O pesquisador conversador no cotidiano. **Psicologia & Sociedade**. Edição Especial, v. 20, p. 70-77, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/6Sc7z55mBgkxxHPjrDvJHXJ/?format=html&lang=pt> Acesso em: 13 jan. 2026.

SPINK, Mary Jane **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/w9q43/pdf/spink-9788579820465.pdf> Acesso em: 10 jan. 2026.

VALADÃO, Alberto Dias. **A pedagogia da alternância sob a perspectiva dos estudantes da EFA-Itapirema de Ji-Paraná**. 2011. 149f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2011. Disponível em: <https://files01.core.ac.uk/download/pdf/294854207.pdf> Acesso em: 08 jan. 2026.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. O que é psicologia comunitária. *In: O que é psicologia comunitária*. 1986.

RELEITURAS DO MOVIMENTO MODERNISTA PAULISTA A PARTIR DE 1942: POR UMA PERSPECTIVA DESCOLONIAL

Pedro Henrique Alves de Medeiros

[...] o que Pau-Brasil faz é acentuar uma segunda e outra forma de colonização, desta vez não por imposição do estrangeiro (os portugueses, no caso), mas por livre autocrítica e espontâneo desejo dos antigos colonos. A constituição de uma nação chamada Brasil, produto da inserção de terras e povos ‘bárbaros’ no movimento de ocidentalização do mundo, foi equivocada e injustamente feita a ferro e fogo a partir de 1500, ou seja, feita pela violência da conquista. (Santiago, 2006a, p. 136, grifos nossos)

São superfectações culturalistas, impostas de cima pra baixo, de proprietário a propriedade, sem o menor fundamento nas forças populares. Daí uma base desumana, prepotente e meus Deus! arianizante que, si aprova o imperialismo dos que com ela dominavam, prova a sujeição dos que com ela eram dominados (Andrade, 2002, p. 274-275, grifos nossos).

É à luz de uma perspectiva *outra* do modernismo paulista de 1922, aposta no campo conceitual da descolonialidade, que este trabalho se delineia; em específico, com base no engaste teórico *outro* respaldado na ideia de provincialização da Europa, diferencialmente pluriversal ao galgado pelos proponentes de 1922. Em termos de releitura, pautamo-nos no pós-1942 sob justificativa do texto “O movimento modernista” de Mário de Andrade, quando, vinte anos após a Semana de Arte Moderna, o pai do movimento, em conferência solicitada pelo Departamento Cultural da Casa do Estudante do Brasil, traça um panorama das suas atividades e pretensões durante o modernismo brasileiro ao mesmo tempo que tensiona problematizações a respeito dos seus companheiros no empreendido pelos *ventos da destruição* (Andrade, 2002) que os arrebataram na eclosão e no desenvolvimento dos princípios artísticos, literários, teóricos e políticos pretendidos revolucionários decorridos a partir de 1922.

Nessa chave, retomamos, de antemão, a epígrafe de Silviano, contudo, subvertendo-a pelas filigranas da teorização descolonial que sustenta quaisquer reflexões chanceladas neste texto. Se, para o mineiro, a poesia Pau-Brasil fez acentuar uma segunda forma de colonização por livre e espontânea vontade dos antigos colonos, preferimos afirmar, desprovidos do particularismo da referida citação, que foi a totalidade eurocêntrica do modernismo, sem uma real desobediência epistêmica ou desprendimento, que acabou por acentuar uma segunda forma de colonização nestes trópicos verde-amarelos. Assim, no que compete aos *modi operandi e vivendi* do colonialismo

expansionista do século XVI, não foi dada possibilidade de escolha tampouco de escapatória sendo, portanto, imposto o referido contexto através da violência aos povos originários deste lócus. No entanto, à *segunda colonização* alimentada pelos modernistas, de insígnias literário-culturais e epistemológicas calcadas no projeto da modernidade/colonialidade, existia uma possibilidade deliberativa cuja contraproposta de matiz descolonizado, consciente das renitentes diferenças coloniais, foi desprezada.

No que compete ao corolário de uma *segunda colonização*, aproximamos o exposto às palavras epigrafadas de Mário de Andrade quando relê em 1942 o modernismo pelo seu caráter *essencialmente acadêmico, de obediência culturalista pretendendo denunciar o aspecto colonialista da Inteligência nacional pari passu à escravidão imitativa da cópia brasileira em detrimento aos movimentos estéticos europeus*. Ademais, ressoa o divórcio abissal situado entre o *Brasil dos intelectuais elitistas*, embebidos de universalismos abstratos, e o *dos dizimados, explorados e esquecidos* (Dusse, 2020) arregimentados pelas especificidades exteriorizadas de suas histórias locais e sensibilidades biográficas tornadas inexistentes em detrimento à pseudo-superioridade dos centros. Com base nos dizeres de Mário de Andrade, o não-diálogo cravado entre elite e massa *se deu através de fecundações culturalistas, impostas de cima para baixo, sem fundamento algum nas forças populares sendo, então, desumanas, prepotentes e até mesmo arianizantes em prol à sujeição dos dominantes sobre os dominados*.

Em um preciso sentido descolonial, dá-se o lastro da diferença pluriversal em torno do que intentamos problematizar neste trabalho, isto é, o quanto o modernismo paulista, de pretensa natureza revolucionária e emancipatória, não deu conta, de forma consciente ou não, de provincializar a Europa. Mas, sim, torná-la o *ponto zero* (Grosfoguel, 2010) do universalismo artístico, literário, epistêmico e político que os agentes de 1922 tanto se automutilaram colonialmente para perseguir à exaustão no ensejo de (tentarem) ser, ainda que de modo ultrapassado, modernos, atuais e, em medida maior, universais como nossos colonizadores (auto)proclamados enquanto tais através de uma ficção hegemônica. Face a isso, provincializar a Europa, como nos ensina o indiano Dipesh Chakrabarty (*apud* Mignolo, 2003), não pressupõe um mero projeto descolonizado de rejeição à modernidade e aos seus valores pretendidos liberais, universais, racionais, totalizantes bem como, ao mesmo tempo, não suscita relativismos culturais em que os valores citados seriam específicos para cada cultura, mas, ainda, pertencentes ao espaço-tempo europeu.

Assim, entrevemos o referido conceito, agora vis-à-vis ao corpo hegemônico do modernismo, enquanto possibilidade de des-ler a Europa *tornando-a uma dentre múltiplas e multifacetadas histórias locais disseminadas pelo planeta sem perder de vista suas práxis hegemônicas no sistema mundial e colonial moderno* (Mignolo, 2003). Provincializar a Europa, então, requer o reconhecimento descolonizado de que o adjetivo “moderno” foi tão somente uma prática de apropriação europeia para si mesma constituindo apenas um fragmento, e não a totalidade, da dita

história global cuja presença do imperialismo de uma interioridade aportada nos “universalismos” é parte indispensável o que, por sua vez, não implica, em nenhuma medida descolonial, seu protagonismo pseudo-universal em detrimento *a tudo e a todos*.

Ademais, a exemplo do espectro modernista no que compete ao Brasil, tensionar um campo conceitual embasado na ideia de provincializar a Europa presume, também, desvelar horizontes problematizadores às hospedagens e hospitalidades do Terceiro-Mundo. Espaço esse, sobretudo o Brasil há muito ansiando por “ser moderno”, onde *certa visão totalizante da Europa entremeada pela ficção da modernidade* encontrou sobressalentes ressonâncias não sendo, portanto, *apenas obra dos europeus em suas inquiuições imperialistas, mas, também, importações latentes por parte dos nacionalismos das exterioridades através de suas ideologias modernizadoras atuando como cúmplices de tais procedimentos hegemônicos por excelência* (Mignolo, 2003). De alguma maneira, ainda que munido de intenções emancipatórias e revolucionárias entoadas pela destruição, o modernismo acabou por reproduzir o cerne da crítica empreendida por Aníbal Quijano (*apud* Mignolo, 2003) em que só o lócus geoistórico e epistêmico europeu poderia ser racional e, por extensão, conter sujeitos ao passo que as outras culturas seriam não-rationais e compostas por bárbaros, sub-humanos e selvagens irracionais.

Pelo crivo de uma pluriversal diferença descolonial em detrimento aos pressupostos arrolados em torno do modernismo, a provincialização é salutar nesta teorização a fim de sustentar uma perspectiva *outra* e mais justa de nossa conjuntura des-lendo para re-ler o lugar relegado a nós pela interioridade pseudo-universal do mundo. Ainda que os modernistas talvez não tivessem autoconsciência descolonial acerca das defensivas epistêmicas suscitadas, preferimos *um ideal mais justo da nossa posição e não aquela que nos disseram o resto do mundo* (Torres-García *apud* Santiago, 2013) enquanto tensionamos críticas tanto às mentalidades colonizadoras quanto às colonizadas. Tal qual Walter Mignolo (2003) descortina, evitamos o campo totalitário das ideias mestras, de significantes vazios e acomodado pelos que optam por barganhar seus corpos e mentes com a modernidade/colonialidade; preferimos, na contracorrente, não manter mais os termos já conhecidos e endossados nas academias para nos situar no mais para-além possível das totalizações que detêm o controle e as assimetrias de poder.

No bojo dos horizontes *outros* cotejados pela ideia de provincialização da Europa, nossa teorização descolonial se dá pela contracorrente dos ideários modernizantes, futuristas, antropofágicos, elitistas e hegemônicos corroborados à última potência em 1922 e revisitados criticamente em 1942 por Mário de Andrade. Em estreitas linhas, como convoca o texto “Artelatina (manifesto)” (2002), o Brasil sempre foi pensado com base no seu afora, através de percepções incompletas e tomando corpo enquanto prolongamento da Europa – ainda que prolongamento pela dita “negação”, no que é palpável ao caso modernista – ignorando, por consequência, os complexos sistemas de exploração colonial (Santiago, 2002), nos mais variados campos da vida, do saber e das artes, decorridos da expansão europeia no século XVI. Mário (2002), então, vinte anos

pós-Semana, mostrou lucidez crítica quando afirmou saber *que ainda existiam espíritos coloniais naquele momento cujo espectro da erudição era tão facilmente alcançado em seus academicismos importados*.

A isso, o pai modernista arregimenta sua *mea culpa*, pois se, de um lado, havia, nas bases destruidoras do modernismo, uma preocupação pujante em torno da “atualização da inteligência artística brasileira” calcada na importação das vanguardas europeias, e não na tentativa de suas provincializações, em prol da *criação hedonística da beleza aquilatada na arte como expressão interessada da sociedade* (Andrade, 2002), de outro, existia o quase completo desinteresse na vida cotidiana do seu tempo. Ou, nos seus próprios dizeres, “Se tudo mudávamos em nós, uma coisa que nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal!” (Andrade, 2002, p. 276). Face a Mário em sua revisitação, faz-se impossível que nos esqueçamos de Silviano quando apregoa *uma segunda colonização* (Santiago, 2006a) ao modernismo, sobremaneira, ao escritor paulista (2002) ressoar que existia um *individualismo em si e em seus companheiros fomentado pela mais antiquada ausência de realidade em muitos deles*. Seriam, no seu raciocínio, *dirigidos dando às suas obras caducidade de combate lutando contra lençóis superficiais de fantasmas desprovidos das angústias dos seus tempos no que competia à revolta direcionada a vida como ela era* (Andrade, 2002) indo, pelo contrário, “[...] quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura.” (Andrade, 2002, p. 277).

Talvez, não só em Mário, como em grande parte dos modernistas, tenha faltado *não apenas a ausência da realidade* (Andrade, 2002), mas, sim, uma consciência *outra a partir das artes, literaturas, teorias etc.* bem como, em destaque, das violências renitentes das diferenças coloniais que, desde o século XVI, grassam de todas as fronteiras, margens, periferias e bordas deste Brasil através dos deserdados exteriorizados abafados pelos hegemonia intelectualizada dos centros, tal qual o não-diálogo entre elite e massa (Dusse, 2020) coadunado pelo modernismo comprova. Em justaposição comparatista, os reais gritos dos tornados não-existentes, sub-humanos, racializados, bárbaros e selvagens foram suprimidos, naquele momento, pela quase necessidade viciante dos intelectuais e artistas da época de tentarem internalizar, ainda que defendendo a negação, os princípios advindos dos centros interiorizados. Ao não ensejarem quaisquer práticas de provincialização dos *loci* modernos/coloniais, Mário, em 1942, afere que “[...] alcanço agora esta consciência de que fomos bastante inatuais. Vaidade, tudo vaidade... Tudo o que fizemos...” (Andrade, 2002, p. 278) e, ainda, “Mas apesar de sinceras intenções boas que dirigiam a minha obra e a deformaram muito, na verdade, será que não terei passeado apenas, me iludindo de existir?” (Andrade, 2002, p. 278).

Modernistas, distantes da provincialização da Europa, reforçaram não menos que o padrão latente universalizante em que europeus seriam *os mais modernos do mundo cabendo a eles o “dever” de “modernizá-lo” e fazendo seus “restos” acreditarem ser, também, modernos à sua semelhança*

reprodutória (Bessa-Oliveira, 2020). Isso posto, concordamos com Mário quando assevera que “[...] os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.” (Andrade, 2002, p. 279) e, intencionalmente pensado mediante tal intento, este trabalho acaba por autenticar o aferido pelo pai modernista. Percebemos as boas intencionalidades pressupostas pela violência destruidora de 1922, não as desprezamos em hipótese alguma, porém, munidos da descolonialidade, só podemos problematizá-las no engaste de suas predileções modernas/coloniais. A título de Silviano (2006b) na égide de Sérgio Milliet, *ignorar a existência da Semana seria tão infantil quanto lhe dar importância excessiva, esquecê-la é tão grave quanto tê-la sem cessar frente às vistas*. Nessa clave, Mário afirma:

[...] o que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. *Com alguma exceção individual rara, e sem a menor repercussão coletiva, os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo. Repetindo e afeiçoando estéticas já consagradas, se eliminava assim o direito de pesquisa, e consequentemente de atualidade* (Andrade, 2002, p. 266, grifos nossos).

Diante do excerto, frisamos o seguinte trecho: *os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo repetindo e afeiçoando estéticas já consagradas*. Assim, ao fazê-lo, perpetuaram à exaustão o pressuposto hegemônico e assimétrico de que seríamos, sempre, desprovidos de paradigmas *outros* e pensamentos próprios, isto é, de quaisquer possibilidades de caminharmos com as nossas próprias pernas e nos pensarmos, artístico-teoricamente, através de nós mesmos. Ao se embeberem de boas intenções com *instrumentos de trabalho carentes de expressões de identidade* (Andrade, 2002) próprias, conforme Mário (2002, p. 280) atesta, “[...] uma coisa não ajudamos verdadeiramente, uma coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.”. Ou seja, *acreditavam-se atuais, nacionalistas, universais* (Andrade, 2002) e modernos o quanto fosse possível, todavia, pouco fizeram no que dizia respeito às próprias urgências e necessidades destes trópicos colonizados, mais uma vez, alocados no lugar de subserviência e reprodução da interioridade ocidental sem iminência de provincializá-la.

Ademais, Silviano (2006a) destaca que existe um lado de 1922 que foi pouco ou quase nada discutido por parcelas sobressalentes dos críticos, ou seja, a maneira como o passado colonial foi recuperado através de uma óptica reducionista aplicada às contribuições culturais dos indígenas e afro-brasileiros pelo enviesamento da modernidade/colonialidade ocidental. Segundo o mineiro (2006a, p. 137), “Esse reducionismo acaba por valorizar uma razão moderna etnocêntrica, intolerante, incapaz de manter diálogo com seu outro (as culturas ameríndias e africanas) [...]”, pois “[...] sempre o coloca em situação hierarquicamente desfavorável e como responsável pelas piores ‘contaminações’ que a ‘pureza’ ocidental pode sofrer.” (Santiago, 2006a,

p. 137). Nessa linha, retomamos a fala já descortinada por Mário (2002) quando aquilata *sua vaidade e a dos seus, seus individualismos em antiquadas ausências de realidades desprovidos das angústias dos seus tempos e da vida como era*. Em suma, não só não provincializaram a Europa, mas, endossoando-a pela negação o quanto fosse possível, traçaram um corte abissal e substancial na cultura brasileira orientados pelos *ventos da destruição* (Andrade, 2002) pseudo-emancipatória que tanto perseguiram.

Pelo não-diálogo, entre seus centros intelectualizados desejando serem universais como seus ex-colonizadores e as camadas populares subjugadas, os agentes de 1922 desprezaram as *reais* presenças e inscrições dos já deserddados e escravizados pelo colonialismo lhes aferindo, novamente, a quase inexistência do silêncio moderno/colonial. Nesse preciso sentido, na guisa de Silviano (2006a), observamos que quaisquer reais contribuições providas por tais grupos sociais subjugados eram desqualificadas como conhecimento ao lhes negarem a possibilidade de serem parceiros frutíferos atuantes na construção da História deste Brasil. Em suma, “[...] a revisão reducionista está incorreta quando percebe que nada mais faz do que reafirmar o centramento da verdade histórica da razão europeia [...]” (Santiago, 2006a, p. 138) endossando o pressuposto universalista e hegemônico de que, fora da Europa, *nem revolução científica, nem artística, estatal, econômica coadunadas pela racionalização latente do Ocidente em respostas fechadas e dogmáticas* (Weber *apud* Santiago, 2006a) replicadas, quer queiram as academias brasileiras modernas ou não, pelos modernistas “emancipadores da cultura nacional”.

Por outro lado, defender o corolário de provincializar a Europa da perspectiva descolonial implica, segundo Chakrabarty (1992), compreender que, assim como o Ocidente, a Europa é tão somente uma “entidade imaginária” e não a detentora universal de *todo e qualquer* saber existente na multiplicidade pluriversal do mundo e, não menos, das fronteiras tornadas arrabaldes – restos – dos centros interiorizados. Conforme o indiano (1992) argumenta, tal projeto de base *outra não se dá de maneira alheia aos seguintes pressupostos: o reconhecimento de que o adjetivo “moderno” foi apropriado pela Europa, constituindo parte da história mundial, no entanto, sem perder de vista seu entrelaçamento direto com o imperialismo expansionista europeu e, ainda, o já supracitado fato de que os nacionalismos terceiro-mundistas reproduziram à exaustão a versão hegemônica da modernidade europeia à luz da incessante busca pelas “ideologias de modernização”, ou, no presente caso, “ideologias modernistas”.*

Frente a isso, urge pontuar que provincializar a Europa não suscita *projetos nacionalistas e nativistas conclusos em si mesmos, mas problematizar e escrever as ambivalências, contradições, violências, tragédias e ironias* (Chakrabarty, 1992) que acompanharam o projeto da modernidade/colonialidade ou, em um estrito sentido, o projeto modernista de 1922 neste país cujos substratos colonizados nossa crítica acabou por, muitas das vezes, ignorar em detrimento às “conquistas estéticas” decorridas pós-Semana e que, em 1942, foram revisitadas por Mário de Andrade. A propósito da insígnia de “entidade imaginária”, pleiteada por Chakrabarty (1992) a respeito da

Europa, dá-se o entendimento descolonial de que tal *lócus vem atuando como referente silencioso nos conhecimentos apregoando, por extensão, subalternidades irrestritas às histórias, saberes e artes/literaturas não-ocidentais* (Chakrabarty, 1992) localizadas, geoistórico e epistemicamente, no mais afora da exterioridade criado ficcionalmente pela interioridade assimétrica e hegemônica.

Assim, ao não desobedecerem tampouco se desprenderem dos colonizadores ditos vanguardistas, os modernistas importadores se automutilaram através da canibalizações viciantes endossando o extremo oposto de um ideal provincializador. Isto é, reafirmaram, de maneira consciente ou não, que os *intelectuais exteriorizados tinham a necessidade de referenciar obras europeias quando, no oposto, esses não sentiam necessidade alguma de se valerem do pensamento daqueles e, ao fazê-lo em situação de ignorância diante do Terceiro-Mundo, a qualidade dos seus trabalhos parecia não ser afetada* (Chakrabarty, 1992). De alguma forma, entrevemos que tal traço reprodutor e imitativo parece ser um demarcador recorrente em nossas formações críticas, artísticas, literárias, políticas etc. quase como se não tivéssemos condições de arregimentarmos nossas próprias questões sem estarmos, como condição *sine qua non*, voltados para a interioridade abissal (auto)proclamada universal, antes de matiz europeu e hoje estadunidense. Queremos dizer, então, lançando luz aos agentes de 1922, que suas *práxis* modernas, em alguma medida, contribuíram com a *dominância da Europa como sujeito de todas as histórias* (Chakrabarty, 1992) e não como parte integrante de um todo complexo e heterogêneo.

Diante desse intento, aproximamos o campo teórico de provincializar a Europa à proposta do ponto zero debatida pelos estudos descoloniais, uma vez que, da nossa perspectiva *outra*, sobretudo nos termos do modernismo brasileiro, ambos os conceitos são passíveis de diálogo no cerne da teorização fronteira empreendida. Munidos das internalizações, hospedagens e reproduções automutiladoras, canibalizadoras, futuristas e antropofágicas, os agentes de 1922 alimentaram a premissa de *os observadores observando o vale do topo da montanha* (Mignolo, 2017). Grosso modo, a mentalidade colonizada da Europa não enquanto, também, *uma história local, e, sim, a história global como ponto de origem da ideia de modernidade e das rotas imperiais de dispersão a partir das quais histórias, condições, sensibilidades e epistemologias* (Mignolo, 2017) pluriversais não tinham direito algum de serem sequer consideradas existentes, relevantes e quiçá institucionalizadas; poderiam, quando muito, *serem observadas por aqueles que conseguiam subir até o topo da montanha* (Mignolo, 2017).

Na esteira do que defende o porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2010), a perspectiva do ponto zero está diretamente associada à abstração monotópica de uma “verdade universal” localizada no para-além do tempo e do espaço, com acesso privilegiado às leis do universo e tomada pela capacidade de produzir “teorias científicas” ou “Artes e Literaturas” através da mente do Homem ocidental que *pensa, logo existe* (Descartes *apud* Grosfoguel, 2010). Seria, na superficialidade do discurso autorreferido ficcionalmente, *a proclamação de um conhecimento não-situado, universal e enxergado pelos olhos de Deus* (Grosfoguel, 2010) que emerge de *uma história*

local tornada, portanto, a história global a ser reproduzida, conduzida e continuada por todos os *loci* existentes no planeta. Na guisa desse entendimento, é salutar entrever que “O ponto zero é o ponto de vista que se esconde, e escondendo-se, se coloca para lá de qualquer ponto de vista, ou seja, é o ponto de vista que se representa como não tendo um ponto de vista.” (Grosfoguel, 2010, p. 460). Daí reside, não obstante, o ponto fulcral de que a Europa nunca passou de uma “entidade imaginária” (Chakrabarty, 1992) cujas *práxis* abissais se incumbiram de minar as possibilidades pluriversais dos seus “restos” exteriorizados.

Silviano (2006b) é ainda salutar quando, em vias do contexto hegemônico desenhado, assevera que sempre fomos ricos de tradicionais e hediondas experiências, mas, ao mesmo tempo, destituídos de tal consciência, em destaque, no que compete às lutas dos indígenas e negros escravizados tornados “os outros”; da nossa perspectiva *outra*, primeiro, em detrimento aos europeus, depois, em relação às elites intelectuais dos centros nacionais, à la ao modernismo. Mediante tais cenários abissais, deslinda-se os porquês de afiançarmos nossos direitos de, também, problematizarmos o modernismo lhe retirando do lugar sacro e intocável o qual o pensamento brasileiro, em grande parte, racializado, eurocêntrico, estadunidense e desejanter da “modernidade universal” o colocou. Combativamente, os estudos descoloniais acabam por *contribuir para descolonizarmos nossas pesquisas refletindo criticamente através do que se esconde por detrás das produções e reproduções dos saberes a fim de evitar nossas estratégias de subalternização* (Mignolo, 2003), especialmente quando se tem a autorreflexão de que fomos formados à luz da naturalização irrestrita das importações e hospedagens dos centros.

Provincializar convoca a perspectiva descolonial de que a *Europa foi tornada o sujeito teórico soberano de todas as outras múltiplas histórias locais* (Mignolo, 2003) do planeta assujeitadas ao seu ponto zero autoproclamado “universal”. Requer, também, desvelar ambos os lados da modernidade, ou, como assevera Mignolo (2003), entrever como o Terceiro-Mundo contribuiu para a consolidação da ideia de “modernidade” *pari passu à produção fictícia do “Terceiro-Mundo” por essa mesma modernidade abissal e hegemônica em interação assimétrica mediada pela violência das diferenças coloniais. Em outras palavras, urge a ideia de que o mundo possa se imaginar radicalmente heterogêneo sendo impossível fazê-lo, no entanto, com base no interior dos pressupostos “universalistas” dos saberes* (Chakrabarty apud Mignolo, 2003). No caso dos modernistas, e em muito da crítica que se fez pós-1922, perdeu-se de vista que *a modernidade era um fenômeno exclusivamente europeu constituído em relação dialética com seu afora, sua alteridade não-europeia, ao se afirmar enquanto “centro” da História Mundial e, seu resto, a “periferia que a rodeia” sendo, também, parte indissociável de sua autopromoção* (Dussel apud Mignolo, 2003). Ainda que Mário revise criticamente 1922 em 1942, para a força motriz *outra* de nossa teorização descolonial, explicitam-se horizontes *outros* de pensamento a serem discutidos. Por isso, valemo-nos novamente de Bessa-Oliveira (2020) para afirmar que, na contracorrente de muitas das reflexões modernas de nossa crítica, o modernismo foi tão somente uma ruptura assentada na continuidade

pela nossa arte em relação à europeia e não um movimento da libertação. Através dessa chave, *precisamos reconhecer que temos de galgar o direito de pensarmos e escrevermos o que quisermos sobre 1922, mais ainda quando conscientes de nossa condição de exterioridade* (Bessa-Oliveira, 2020). Antes de nos querermos modernos em qualquer instância epistêmica e/ou artístico-literária, o referido intelectual aponta para a direção de que precisamos nos salvar e nos libertar das amarras da modernidade em todas as instâncias onde seus grilhões hegemônicos estão localizados culminando na dependência cujo estrato engastamos nossas produções neste Brasil colonizado. Na contracorrente das revisitações naturalizadas através de, mais uma vez, preceitos modernos, o modernismo, em nossa perspectiva descolonial, declina-se em uma *continuidade pela negação quase como se fizesse possível estabelecer diálogos simétricos (exterioridade x interioridade) com as mesmas epistemologias modernas e desenvolvimentistas dos centros pulverizadas pelas fronteiras culturais, políticas, econômicas, sociais, artísticas etc.* (Bessa-Oliveira, 2020).

Para Bessa-Oliveira (2020), a lógica do modernismo brasileiro não se dá pela provocação de rupturas com a Europa, e, sim, através da continuidade pela dita negação o que, para nós, é tão somente o estabelecimento de uma contradição. Em um preciso sentido, *serviríamos para dar continuidade às datações estabelecidas pelo repertório da “arte mundial” provido pela Europa e, a posteriori, absorvido pelos Estados Unidos* (Bessa-Oliveira, 2020) – como afirmamos há pouco à luz de Silviano (2006b) citando Milliet ao comparar as gerações de 1922 e 1944. Portanto, sendo de base aristocrática, elitista, antipopular, vaidoso e individualista, o movimento modernista, intencionado ou não, pleiteou uma ideia de *Brasil homogêneo, subjugado ao DNA europeu e buscando sua inscrição no universalismo eurocêntrico* (Bessa-Oliveira, 2020) apostado no cerne do ponto zero abstrato e, radicalmente, exterior a quaisquer ideais de provincializar a hegemonia dessa interioridade abissal.

De alguma forma, as pessoas parecem não querer crer *que foram colonizadas e que ainda sobrevivem sob as agruras da colonialidade impostas, a princípio, pela Europa e, a posteriori, pelos Estados Unidos* (Bessa-Oliveira, 2020). Mais urgente é, ainda, problematizar a suposta “neutralidade” colada aos estudos artístico-literários *a qual acaba por camuflar as relações intrínsecas entre conhecimento e poder a fim de manter a manutenção da soberania dos loci centralizados em detrimento aos seus supostos “outros múltiplos e bárbaros”* (Coutinho, 2003). Em somatória, o intelectual brasileiro Eduardo F. Coutinho (2003) chama atenção para a pretensão da “universalidade” que, tal qual a dita “neutralidade política dos estudos literários”, faz-se falaciosa e atravessada por disputas de poder hegemônico ao criar categorias generalistas a todos os loci e tempos históricos homogeneizando as particularidades culturais dos povos exteriorizados – muitos dos quais, como os modernistas, internalizaram e reproduziam à última potência através da ânsia por serem, também, modernos.

Mário (2002), então, afere duas percepções: a de que é tão mais fácil ler os clássicos e que naqueles anos foram puros, livres, desinteressados, vivendo uma união iluminada e sentimental

das mais sublimes, isolados do mundo ambiente. *É escusado dizer que o isolamento mencionado pelo pai modernista se faz pertinente, no bojo desta teorização descolonial, apenas no que compete às realidades viscerais deste Brasil colonizado e aos seus assujeitados desqualificados pela vontade antipopular do modernismo. Diferentemente da relação com esses, os agentes de 1922 não se isolaram das teorias itinerantes, das buscas estéticas incessantes, das importações automutiladoras e menos ainda dos universalismos embebidos do ponto zero da racionalidade eurocêntrica. Porém, como atesta Silviano (2006a) acerca da tônica clássica modernista, a necessidade de atualização urgia pelos pontos de contato, continuidade tal qual aferiu Bessa-Oliveira, com os países considerados “desenvolvidos” enquanto condição basilar para que os produtos culturais daqui fossem dignos de serem exportados.*

Nessa lógica, seria preciso, de antemão, *acatar primeiro o exterior em sua concretude, uma vez que o conhecimento acerca da consciência nacional não estaria no seu interior e, sim, no quanto de interiorização do exterior posse possível* (Santiago, 2006a) canibalizar e deglutir à última potência colonizada. Ademais, urge-se frisar, sobremaneira no que concerne ao século XX, o evocado pela indiana Gayatri Spivak (*apud* Coutinho, 2003) quando destaca seu caráter pós-colonial, entretanto, neocolonizado, visto que grande parte dos países alçaram suas independências políticas, porém, transferiram suas relações de dependência a outros campos, como no caso do viés cultural enviesado pelos modos de apropriação dos aparatos epistêmicos, artísticos, literários, políticos etc. europeus. Em um preciso sentido, na esteira de Coutinho (2003), moldamo-nos cooptados pela insígnia europeia e naturalizamos um conviver com as práticas dominantes de importarmos acriticamente as tendências de pensamento itinerados dos centros para as fronteiras.

Suscitados por tal percepção *outra*, ainda que o modernismo tenha *dado origem a algo novo* (Coutinho, 2003), em especial, no campo das pesquisas estéticas, explicitamos que seu dito “novo” foi tão somente o “novo” baseando em um si-mesmo homogêneo, hegemônico e calcado no mesmo projeto da modernidade/colonialidade. Ainda conforme expõe Mário (2002, p. 259): “[...] era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido [...]” e mais “[...] pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito.”. Fundamentalmente na contracorrente de uma premissa aposta na provincialização da Europa, o modernismo, segundo Silviano (2006a) ressoa, marcou o desejo de fazer o Brasil “atrasado e periférico” entrar para “o concerto das nações modernas e desenvolvidas” se inserindo, dessa forma, no movimento da modernidade ocidental sem quaisquer problematizações em torno das diferenças coloniais que há século sobrevivem no Brasil. É fato, pois, que “[...] o brasileiro [...] pela busca do local inscrito no universal, continua, ainda hoje, reforçando o peso da cultura europeia sobre os ombros da desmerecida cultura brasileira.” (Bessa-Oliveira, 2020, p. 199). Já nas palavras de Mário:

[...] manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com a violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. *Servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós.* Força fatal, que viria mesmo (Andrade, 2002, p. 253, grifos nossos).

Face às aferições do pai modernista, lançamos luz a quando assevera que *serviram de altifalantes de uma força universal e nacional* e, em comparação, aproximamos o exposto a quando Silviano (*apud* Bessa-Oliveira, 2020) descortina que a busca por valores estéticos “universais” deslindou imitações silenciosas frente aos europeus bem como expressões através da cópia. Ao ensejar a inscrição da identidade nacional no compêndio homogêneo e hegemônico do Ocidente, acabou-se por *recorrer a atalhos pretendidos nacionais e patrióticos*, apostos no ponto zero eurocêntrico, a fim de *atingir os valores universais ambicionados* (Santiago *apud* Bessa-Oliveira, 2020), ainda que padecendo do lugar de dependência permeado pelas insígnias de cópia e imitação servil. A isso, somam-se as *marcas eurocêntricas e intolerantes circunscritas nas razões históricas aos ditos “outros” quando, para as elites intelectuais, não existia neles uma contribuição positiva aos sentidos históricos modernos em seus reducionismos* (Santiago, 2006a) embebidos de uma hegemonia pretendida universal. Não obstante, no engaste do lócus a partir do qual o modernismo haveria de ser gestado, Mário é pontual:

São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém fruto necessário da economia do café do industrialismo consequente. São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo. [...] Na São Paulo sem malícia, criou uma religião (Andrade, 2002, p. 258-259, grifos nossos).

Através das filigranas modernas suscitadas pelo discurso de Mário, compreendemos de uma perspectiva descolonial que se delineiam os seguintes campos semânticos hegemônicos: progresso + desenvolvimento, à la aos moldes futuristas, estariam para a civilização dos elitistas centralizados ao passo que exotismo + folclore se dariam através da barbárie dos “outros”, dos movimentos populares e dos tornados inexistentes neste Brasil periférico. Em suma, São Paulo seria tão somente o único lugar possível para que a arte assumisse um caráter de “religião”, ou seja, tornar-se existente ou mesmo legitimada com base no endosso à lógica/razão moderna/colonial

da metrópole (dos centros) em detrimento à colônia (os aforas). Reforça-se, ainda, o lugar do sujeito suposto saber *sobre* um objeto analisante se (auto)proclamando superior aos aportados em tempos/espços fronteiriços por excelência. Arregimentado nessa reflexão descolonial, questionamos: como poderiam provincializar a Europa se suas lógicas de pensamento se davam através da mimetização daquelas importadas pela interioridade ocidental e, por extensão, reproduzida na interioridade nacional?

De maneira consciente ou não, Mário e seus companheiros de movimento, acabaram por corroborar, mais uma vez, linhas abissais nas exterioridades já deserddadas destes trópicos colonizados quase como se os agentes de 1922 não fossem, também, assujeitados apostos nas fronteiras do Ocidente. Tal qual problematiza Chakrabarty (1992) na égide do provincializar a Europa, para os modernistas, apenas “São Paulo” poderia ser teoricamente conhecível no nível das categorias que abalizam o pensamento enquanto seus aforas nacionais seriam apenas questões válidas para serem “analisadas” pelas pesquisas científicas, artísticas, literárias, estéticas tornadas “universais”, nada menos que isso, como é o caso dos indígenas e afro-brasileiros. Segundo Mário (2002), havia, no suscitar de 1922, um conformismo legítimo, disfarçado e mal disfarçado nos melhores, mas cheio de cínica satisfação os deixando tão escravos da gramática lusa como qualquer outro português. E, então, se “[...] afirmam escrever brasileiro, não tem uma só frase deles [modernistas] que qualquer luso não assinasse com integridade nacional... lusa.” (Andrade, 2002, p. 170), isto é, desprovidos do que conclama de *entidade ameríndio-afro-luso-latino-americano-anglo-frango-etc se referindo não a alguém específico, mas a centenas* (Andrade, 2002).

Portanto, entremeados não só pelas palavras de Mário de Andrade, dotadas de uma melancolia pulsante, bem como pelas reflexões de Silviano no galgar, ora mais ora menos, de problematizações em torno do movimento de 1922, encaminhamo-nos para o encerramento d deste trabalho. Concluímos o corolário de provincializar a Europa levando em consideração o quanto *a correlação entre imperialismos modernos e nacionalismos terceiro-mundistas contribuíram para as empreitadas violentas dos universais abstratos* (Chakrabarty, 1992). Situamo-nos, na esteira de Chakrabarty (1992), não unicamente em uma rejeição simplista e automática da modernidade, posto que tal escolha, de alguma forma, acaba por deslindar coerções alcunhadas em assimetrias de poder nas mais variadas esferas físicas, institucionais e simbólicas mascaradas de idealismos sonhadores. Elegemos, no entanto, pela alcunha das opções descoloniais, da desobediência e do desprendimento epistêmicos aportados no ideal da provincialização, conceber o paradigma moderno como aquele a ser pensado não mais na esteira de novos paradigmas enquanto versões hegemônicas alternativas, e, sim, *a partir de* paradigmas *outros* que vislumbrem, de fato, pensamentos próprios que possam, inclusive, levar-nos a *aprender a desaprender para re-aprender* (Mignolo, 2008) não apenas o movimento artístico-literário modernista de 1922, mas, para-além dele, os nossos processos formativos engastados em uma teorização fronteiriça, por excelência, calcada nas querelas deste Brasil colonizado.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In. ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 253-280.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Silviano Santiago/Abaporu: 'Homem que come gente'. In. MEDEIROS, Pedro Henrique Alves de; NOLASCO, Edgar César (Orgs). **Um livro para Silviano Santiago**: entre-lugares críticos e literários. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 177-202.
- CHAKRABARTY, Dipesh. Postcoloniality and the artifice of history: who speaks for 'Indian' pasts?, **Representations**: Special Issues: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories, California, n. 37, p. 01-26, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2928652>>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- COUTINHO, Eduardo F. 'Learning how to curse in the master's tongue': estratégias do pós-colonialismo na América Latina. In. COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**: ensaios. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 91-101.
- DUSSE, Fernanda. Literatura e nação na produção ensaística de Silviano Santiago. In. MEDEIROS, Pedro Henrique Alves de; NOLASCO, Edgar César (Orgs). **Um livro para Silviano Santiago**: entre-lugares críticos e literários. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 97-117.
- GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In. MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (Orgs). **Epistemologias do Sul**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2010. p. 455-491.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. 1. ed. rev. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <https://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 94, p. 01-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S010269092017000200507&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 05 nov. 2024.
- SANTIAGO, Silviano. Artelatina (manifesto). In. MARQUES, R.; VILELA, L. H. (Orgs). **Valores**: arte, mercado, política. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 57-60.
- SANTIAGO, Silviano. Oswald de Andrade: elogio da tolerância racial. In. SANTIAGO, Silviano. **(Ora) direis puxar conversa!**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a. p. 133-145.
- SANTIAGO, Silviano. Sobre plataformas e testamentos. In. SANTIAGO, Silviano. **(Ora) direis puxar conversa!**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b. p. 113-131.
- SANTIAGO, Silviano. Modos de inserção da América Latina. In. SANTIAGO, Silviano. **Aos sábados pela manhã**: sobre autores & livros. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 247-250.

CAROLINA MARIA DE JESUS: UMA AGENTE SEMIÓTICA EM MEIO A DIVERSOS SISTEMAS DE SIGNOS

Gilmar Hermes

INTRODUÇÃO¹

Nesta análise semiótica centrada no livro *Casa de Alvenaria – Volume 1 - Osasco*, de Carolina Maria de Jesus (2021), a obra literária será considerada principalmente na sua organização como um signo em si mesmo. Trata-se de uma semiose complexa, constituída por uma multiplicidade de signos, mas que pode ser pensada em como organiza a percepção de um mundo mediado pela escrita de Carolina Maria de Jesus (1914-1977).

Pelo fato de a obra da autora ter ganhado visibilidade com a ajuda do jornalista Audálio Dantas (1929-2018) e ter sido um fenômeno midiático na época de sua realização, pode ser pensada em como estabelece uma semiose em torno de signos do meio jornalístico da época e da esfera política, constituindo um sistema de signos.

Esse é um aspecto que será destacado no decorrer desta análise, no entrelaçamento de uma rede de signos em torno de Carolina e seu texto, em que também aparecem outras semioses, que também poderiam ser destacadas na forma de sistemas, relativos à vida privada, maternidade, cultura popular, vida urbana, contexto político, elementos da natureza, etc.

FERRAMENTA LÓGICO-METODOLÓGICA

A semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), que está sendo usada como ferramenta lógico-metodológica neste artigo, tem como fundamento inicial as categorias fenomenológicas definidas pelo autor, que correspondem a três modos como tudo pode se manifestar de alguma forma à consciência através dos signos.

A Primeiridade corresponde às qualidades e tendencialidades, que envolvem possibilidades e sentimentos. A Secundidade corresponde às singularidades em determinados contextos, nos quais se dá uma relação de alteridade com outros signos ou objetos. A Terceiridade corresponde às generalidades lógicas decorrentes de hábitos, conhecimentos, convenções, regras etc. (Peirce, 2000; Santaella, 2000).

¹ Este trabalho foi apresentado oralmente no Congresso Internacional Expressão Artística e Discurso Midiático: trajetórias e performances políticas no Brasil e na França, ocorrido entre os dias 27 e 29 de agosto de 2025, no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, organizado pelo Instituto Francês de Imprensa (IFP) da Universidade Paris-Panthéon-Assas e pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Outro aspecto essencial da teoria semiótica de Peirce são as três partes do signo, ou seja, o representamen, o objeto e o interpretante. O autor definiu tipos básicos de signos, pensando em como cada uma das três partes dos signos se manifesta em relação às três categorias fenomenológicas. “Quanto ao representamen (quali-signo, sin-signo, legi-signo), quanto à relação com o objeto (ícone, índice e símbolo) e quanto ao interpretante final (rema, dicente e argumento) (Peirce, 2000; Santaella, 2000).

Quando se faz o estudo semiótico de um texto, com o suporte da teoria de Peirce, é necessário definir uma perspectiva ressaltando o ponto de interesse da análise. “Pode tratar-se de uma observação de como ocorre o processo de significação, ou representação, quando conta o signo em si mesmo. A relação com o objeto, quando está em conta o que o signo leva a compreender. E, a interpretação, o que corresponde a qual compreensão o signo pode levar e quais leituras se dão de fato por determinadas mentes.

As três leituras correspondem a processos inter-relacionados, mas a nível de análise, pode-se enfatizar um aspecto ou outro (Santaella, 2000). Aqui tem-se preferência pelo signo em si mesmo, os textos escritos pela autora. Por isso, serão levados em conta mais os tipos sin-signos e legi-signos.

CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SEMIÓTICA

Ao longo de seus diários, Carolina registra uma série de sin-signos, que correspondem a uma série de vivências presenciais em que ela esteve fisicamente relacionada. A repetição destes sin-signos, ao longo dos livros, pode levar a induções que correspondem a concepções lógicas, legi-signos, sobre quem é a autora e como são seus contextos de vida.

O autor Colapietro (2014), em seu livro *Peirce e a Abordagem do Self*, compreende que os seres humanos realizam a sua identidade em um processo de comunicação. O *self* funciona tal como os signos, em articulações contínuas relacionadas com outros signos, entre os quais estão os outros seres humanos e os sistemas culturais dos quais fazem parte. De acordo com Colapietro (2007), apesar de Peirce não ter dado uma maior atenção às questões retóricas ao longo de sua carreira, ao final de sua vida percebeu a retórica como um processo de identificação. Há uma atitude retórica na obra de Carolina na medida em que não há somente uma preocupação em descrever, mas também produzir um processo de identificação de acordo com as lógicas dos possíveis espaços de visibilidade e leitura, como é o da literatura e do jornalismo.

A autora estabeleceu uma articulação com semioses – ações ou agenciamentos dos signos - que nortearam a sua vida especialmente através do legi-signo “escrita”, algo pré-existente à sua própria vida, mas que estabeleceu um vínculo com semioses do passado e futuras, sempre em continuidade. Em *Quarto de Despejo*, publicado originalmente em 1960, essa semiose já aparece em sin-signos correspondentes aos momentos das suas rotinas em que ela se dedica a escrever. Ela já tinha plena consciência do poder inerente ao uso dos vocábulos, já que já vinha publicando

poemas em jornais desde 1940. Conforme Hélio Menezes e Raquel Barreto (2023), foi neste ano que foi publicada a primeira reportagem a seu respeito conhecida, “Carolina Maria, poetiza preta”, com o poema “O colono e o fazendeiro”, no jornal *Folha da Manhã*.

As palavras são legi-signos, concepções convencionadas pelos sistemas culturais, mas que, na redação da autora, passam a designar a concretude de sua vida. O modo de escrever corresponde ao seu modo de agir em relação ao sistema da língua, que, na forma escrita, apodera-se de um poder afirmativo e expressão da sua individualidade. De acordo com o autor Roy Harris (2000), a escrita e o seu caráter gráfico têm o poder de uma assinatura e, por isso, têm a capacidade de estabelecer uma significativa expressão da identidade no âmbito da linguagem. O signo “escrita” deu para Carolina a possibilidade de interagir com as estruturas de poder e encontrou o momento certo de afirmação com a consolidação do jornalismo moderno no Brasil, o qual também é norteado pelas semioses em torno da “escrita”.

INSERÇÃO NO MEIO JORNALÍSTICO

Conforme a sistematização do autor Nelson Traquina (2004), as formas de pensar e pesquisar o jornalismo vão em direção às teorias construcionistas e interacionistas, que reforçam sobretudo o jornalismo como uma prática que se dá na relação entre as diferentes forças sociais, representadas pelas fontes de informação, leitores, anunciantes, assinantes, poderes políticos e econômicos, etc. Os setores poderosos da sociedade tendem a ter a sua voz ampliada pela influência econômica e política.

Mas, como um símbolo da democracia, um dos papéis do jornalismo, do ponto de vista ético, é dar voz a todos os setores sociais e estabelecer comunicação, ou pelo menos, um efeito de comunicação. É dentro disso que aparece a voz de Carolina Maria de Jesus, que adquire poder com a escrita, e tem a capacidade de mostrar ao jornalista Audálio Dantas a sua competência para produzir semioses confiáveis e instigantes sobre a vida na favela do Canindé. A sua personagem apareceu como um signo representativo de boa parte da população brasileira. Passou a circular com frequência entre os meios de comunicação nos anos 1960, contribuindo também para produzir identificações retóricas com a maioria do povo não representado pelas condições estruturais das mídias.

“QUARTO DE DESPEJO”

Pode-se refletir sobre como o desejo de “escrever” veio a se constituir na formação da autora, que escreveu livros, poemas e canções e ganhou proeminência internacional. Há que se levar em conta que o sistema econômico escravista deixou marcas profundas no imaginário brasileiro. Segundo o historiador Boris Fausto (2008), entraram pelos portos brasileiros quatro milhões de escravos entre 1550 e 1855, submetidos a condições desumanas, promovendo um sistema de tráfico humano, sem que a igreja nem o império português se opusessem. (Fausto,

2008, p. 25-33). A formação da cultura nacional foi afetada por isso e a própria obra de Carolina traz uma série de questões e respostas para o momento em que viveu, no século XX, muitas vezes de uma forma indireta, levando em conta as próprias condições de vida através do registro de sin-signos.

O avô de Carolina, Benedicto José da Silva (1862-1924), o Sócrates africano, foi o principal exemplo que a norteou no sentido de cultivar a memória como uma forma de compreensão de si mesma e de agir em relação ao tempo presente. Tendo imigrado de Minas Gerais a São Paulo, Carolina estabeleceu através da consciência dos signos, manifestados através de palavras, os vários sistemas entrelaçados de sentido com os quais esteve conectada dando sentido à sua própria existência.

Em *Quarto de Despejo*, a identidade de Carolina é determinada pelo que ela vivenciava naquele momento, com signos sobre a relação com seus filhos, sobre os demais moradores da favela, suas andanças em busca de sobrevivência na cidade de São Paulo e uma consciência de um contexto mais amplo, representado pelas menções aos atores comunitários e ao poder político. Tudo isso é expresso pelos sin-signos que aparecem no decorrer do seu livro como vivências concretas, que podem ser identificados como diversos sistemas de signos, com signos que tendem a se repetir e ganhar novas nuances no decorrer das páginas.

O legi-signo “escrita” dá a capacidade para autora refletir sobre a sua existência em relação com os demais através da seleção de signos expressos em palavras na redação dos seus diários. Sua condição de vida a obrigou a uma constante conexão com diversos atores sociais, refletindo as condições de sobrevivência em situações extremas. Ela não tende a se pensar de forma isolada, mas sempre em relação aos demais, desde os filhos que estão sob sua dependência até os poderes políticos.

Na sua obra *Quarto de Despejo*, a “escrita” aparece como uma promessa, algo que a diferenciava no contexto da favela, como uma espécie de sonhadora. Quando seus escritos tomam a forma de livro e ganham o suporte comunicacional do jornalismo, as semioses que produz deixam de ser relativas predominantemente aos mesmos agentes, mas ganha uma diversidade maior. Isso aparece nos dois volumes de *Casa de Alvenaria*.

MUDANÇA PARA OSASCO

Os diários de *Casa de Alvenaria* começam no dia 30 de agosto de 1960 já refletindo através dos sin-signos a nova condição de vida da autora, agora sendo visada pelos meios de comunicação, já que a primeira tiragem do seu livro *Quarto de Despejo*, com dez mil exemplares, esgotou-se em pouco mais de uma semana. Sua mudança da favela do Canindé para Osasco foi pauta para vários veículos. Dentre os sin-signos do texto relativos ao campo jornalístico, houve menções ao escritor jornalista e livreiro, Paulino de Moura, o repórter fotográfico Gil Passarelli, que fazia a cobertura da sua mudança de residência para o grupo *Folha da Manhã*, e o cinegrafista Pompílio Tostes, que

atuava para o cinejornal *Canal 100*. Houve uma cobertura com a presença de outros jornalistas, destacando-se o mentor de Carolina, o jornalista Audalio Dantas, que esteve acompanhado de José Hamilton Ribeiro, também do grupo *Folhas*. Segundo o relato da autora, que menciona a despedida com pedradas atiradas por outros moradores, a equipe de reportagem do Canal 9, da TV Excelsior (inaugurada em 1960), chegou atrasada.

Outros jornalistas que apareceram no caminho foram identificados como representantes da TV Tupi de São Paulo (fundada em 1950). Dessa forma, fica evidente desde o início do livro, a condição de personalidade midiática que Carolina vivenciou após o sucesso editorial de seu livro *Quarto de Despejo*. Ao chegar em Osasco, ela é identificada como “a Carolina da televisão”, “aquela que escreve” (Jesus, 2021, p.31), já tendo assim uma semiose estabelecida quanto à sua identidade como escritora.

A revista semanal carioca *O Cruzeiro*, a principal do gênero do Brasil na época, aparece como um sin-signo ao ser lida com uma reportagem ao seu respeito pelos passageiros de um ônibus superlotado, a caminho de Santos no dia 1º de setembro. O hoje consagrado historiador do jornalismo nacional e ex-professor da Universidade de São Paulo, Juarez Bahia, é citado como repórter entrevistador do jornal *Última Hora* de Santos. Também é citado Luis Ferreira Lima, o “Lula”, da empresa Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

Os retratos fotográficos de Carolina passaram a ser frequentes nas páginas dos jornais. E ela já era visada pela reportagem da revista norte-americana *Life*, que motivou o seu encontro com o repórter estadunidense David St. Clair, na redação do jornal *Diário de São Paulo*, vinculado aos Diários Associados. Suas primeiras impressões em relação ao jornalista americano foram más, como se ele estabelecesse um julgamento a seu respeito. Ele a acompanhou a uma visita a Canindé, tendo o privilégio da companhia da polícia, o que representa um legi-signo, uma forma de controle sobre os habitantes da favela, assim como o meio jornalístico estabelece uma instância de poder. Ao lado de Audálio, o escritor e jornalista Paulo Dantas participou da edição do livro *Quarto de despejo* e fez o texto de apresentação da primeira edição. Ele esteve no encontro na Faculdade de Direito no dia 6 de setembro, também ao lado de Audálio, em que Carolina foi homenageada e respondeu às perguntas dos estudantes.

No dia 17 de outubro, Carolina foi convidada a participar do programa de televisão *Fórum Leonam das Donas de Casa*. Coordenado por Suzana Rodrigues, pseudônimo da jornalista e arte-educadora Diva Alencar Rodrigues (1919-2010). Este é um dos pontos do livro em que a autora registra aspectos que podem ter sido perdidos na memória do jornalismo, pois há referências de Suzana Rodrigues na internet como arte-educadora, mas não como responsável por um programa televisivo. A apresentadora é citada algumas vezes, em decorrência da participação de Carolina em seu programa. Todos os jornalistas citados poderiam ser pensados quando à sua representatividade no meio, como produziram sentidos à autora e como ela contribuiu para a produção de semioses em torno deles.

Um dos prazeres de Carolina era ver o título do seu livro como o “mais vendido” nos jornais, o que é um sin-signo que se estende ao caráter simbólico de legi-signo. Nesse período, tem encontros frequentes com a imprensa, seja pelas entrevistas a que atende, seja pela proximidade que criou com o ambiente de trabalho do jornalista Audálio Dantas. Na cidade de Bauru, um dos encontros que demonstram uma identificação nítida de Carolina foi com o poeta e jornalista Nidoval Reis, que a hospedou junto à sua família e foi sensível às suas poesias.

Como é possível analisar nos relatos dos acontecimentos feitos por Carolina, há no seu escrever uma nítida preocupação poética na escolha das palavras e o uso das metáforas. Mas há também uma nítida consciência de que está sendo compartilhada uma visão da realidade social na atualidade, como é próprio do jornalismo. Em alguns momentos, os “sin-signos” indicam que ela se aproxima muito do contexto da imprensa, mas acabam predominando os “legi-signos” da “poesia” e da “literatura” para identificá-la. Sua aproximação com o contexto profissional do jornalismo, no entanto, demonstra sua importância para a imprensa da época.

Os sin-signos que Carolina escolhe para o seu texto indicam a atenção constante para o meio jornalístico e seus principais representantes. Tendo viajado de avião a Bauru, Carolina não poderia deixar de recordar de Casper Líbero, que faleceu em um acidente aéreo em 1943, sendo um dos proprietários do jornal *A Gazeta*, e que deixou como legado o complexo de comunicações atualmente associado à Fundação Casper Líbero.

Alguns sin-signos mostram que Carolina se aproximava do papel social de jornalista ao produzir artigos como “As Crianças da Favela”, no mês de dezembro de 1960, para a *Revista do Magistério*, publicada pela editora Francisco Alves.

Os sin-signos do seu texto também demonstram a consciência de como este momento da sua vida está sendo afetado pela imprensa. Um dos pioneiros na apresentação de telejornais na TV Tupi, Mauricio Loureiro Gama (1912-2004), convidou a autora para comparecer no seu programa. Foi uma boa notícia, ao lado da publicação da reportagem da revista *Time*, nos Estados Unidos. Para ela, no entanto, o texto refletiu a má-impressão que teve no primeiro contato com o repórter David St. Clair, relacionado nesse momento com a ideia de que os “norte americanos não gostam de preto” (Jesus, 2021, p. 62).

No dia 20 de outubro, ela escreveu um artigo para o jornal *Última Hora* criticando a abordagem feita pelo jornalista estadunidense. Seu texto repercutiu e um dos primeiros a reclamar foi Audálio Dantas, que condenou as críticas a St Clair, que estaria ajudando o trabalho de Carolina. Após a indicação de um processo judicial contra o norte-americano, em uma notícia do jornal *Tribuna da Imprensa*, os sin-signos descritos no livro apontam um apaziguamento de ânimos por ambas as partes nos dias seguintes. Carolina passou a brincar que até gostaria de casar-se com ele, e St. Clair se comprometeu em traduzir *Quarto de despejo* para a língua inglesa. Em depoimento para Ignacio Loyola Brandão, o consagrado escritor que, na época, trabalhava para o jornal *Última Hora*, Carolina disse que eles fizeram as pazes.

Na viagem ao Rio de Janeiro, no mês de novembro, Carolina encontrou-se com os jornalistas Homero Homem e Barbosa Mello, da revista *Leitura*, em cuja sede Carolina prestou uma seção de autógrafos. Ao conhecer o crítico e escritor Walmyr Ayala, que havia feito um artigo sobre ela para o *Jornal do Brasil*, a autora descreveu: “cumprimentou-me o olhou-me minuciosamente” (Jesus, 2021, p. 119). Ela foi entrevistada na TV Tupi do Rio de Janeiro, o canal seis. Neste momento, ela registra que usou a oportunidade para falar da situação daqueles que sofrem com a elevação dos preços, uma preocupação constante no decorrer dos seus textos. “[Falei] que os políticos devem e precisam diminuir o custo de vida, que eu não sou agitadora, mas que já estou com dó de ver o povo sofrendo” (Jesus, 2021, p. 125).

Um dos tópicos de aproximação com as autoridades políticas foi o encontro com o então prefeito de São Paulo, Ademar de Barros. Ela relata que recitou versos especialmente compostos para ele e lamentou o fato de ele não ter sido eleito para presidente. O político prometeu uma coluna para ela no jornal *O Dia*, através do seu secretário, o jornalista Cesar Dias Batista.

Outro momento significativo foi a ida à Casa de Cultura Euclides da Cunha, identificada como “Centro Cultural de São José do Rio Pardo Grêmio Estudantil Euclides da Cunha”. Lá, ela teve a satisfação de conhecer onde o escritor e jornalista redigiu a sua obra emblemática *Os Sertões*.

Quando descreve sua visita à cidade gaúcha de Pelotas, Carolina dá ênfase às questões raciais a partir de uma agressão sofrida na feira do livro e ao ouvir o depoimento de um menino negro reclamando sobre a discriminação. No Clube Cultural Fica Ahi Pra Ir Dizendo, que congrega afrodescendentes desde 1921, ela ouviu novas queixas, mas também teve a oportunidade de celebrar mais uma vez a sua escrita e poesia.

Ao encontrar o governador Leonel Brizola, em Porto Alegre, no dia 2 de dezembro, ela descreve que foi exaltada pela sua capacidade de estimular o hábito da leitura entre as camadas mais pobres. Na capital gaúcha, ela também foi homenageada pela Associação Rio-Grandense de Imprensa (ARI). Constantemente, Carolina avalia a mudança ocorrida desde a publicação de seu livro: “Outro dia eu estava em São Paulo percorrendo Avenida Tiradentes fuçando nas latas de lixo. Chorando com fome. E hoje... estou entre os vultos de destaque do país” (Jesus, 2021, p.164). Tinha consciência da importância que a sua escrita teve ao alcançar uma dimensão pública, gerando debates sobre a condição das comunidades desassistidas, que continua a ser um problema nacional cuja solução não consegue ir para além das palavras. “Quando eu morrer, o problema será olvidado como decreto de político que vão para as gavetas. Será que surge outras Carolinas? Vamos ver!”, registra (Jesus, 2021, p. 170).

CONSIDERAÇÕES

Ao longo dos seus textos, Carolina demonstra a complexidade de sua identidade, moldada a partir de diversas redes de influência com as quais estabeleceu comunicação, entre as quais está

o jornalismo e o âmbito político. Através de suas semioses, a autora teve a capacidade de intervir nestes sistemas, chegando de certo modo a ser jornalista, ao mesmo tempo em que os demais sujeitos buscaram articular a sua presença e a sua capacidade semiótica para os seus interesses. Deu voz aos pobres e ao povo negro através do legi-signo da “escrita”. Como agente semiótica, Carolina teve consciência das semioses pré-existentes através da leitura, e interveio através da escrita e da seleção de signos, tendo em conta a sua existência concreta e a possibilidade de expressá-la.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Raquel; MENEZES, Hélio (org.) **Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros**. São Paulo: IMS, 2023.

BARRETO, Raquel; MENEZES, Hélio. Carolina Maria de Jesus: Modos de Ler, Modos de Ver. *In: Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 14-16.

BARRETO, Raquel; MENEZES, Hélio. Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros. *In: Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 19-34.

BARRETO, Raquel; MENEZES, Hélio. Carolina e a Imprensa (1940-1977). *In: Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 72-74.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a Abordagem do Self**: Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.

COLAPIETRO, Vincent. C. S. Peirce's Rhetorical Turn. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, Bloomington (Indiana), v. 43, n.1, p. 16-52, 2007.

DELEDALLE, Gérard. **Leer a Peirce Hoy**. Barcelona: Gedisa, 1996.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2008.

HARRIS, Roy. **Rethinking Writing**. Continuum: Londres, 2000.

HERMES, Gilmar. A Retórica definida como um processo de identificação em uma abordagem semiótica. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. v. 12, n. 1, jan./jun. 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de Alvenaria, volume 1**: SP: Companhia das Letras, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

MIRANDA, Fernanda. Carolina Maria de Jesus, Ampla Palavra. *In: Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: IMS, 2023, p. 97-105.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005.

EDUCAÇÃO AFROCENTRADA COMO PEDAGOGIA DECOLONIAL: UM ANTÍDOTO PARA A EDUCAÇÃO EUROCÊNTRICA E UMA ESTRATÉGIA PARA A EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA

Maurício Silva

Márcia Moreira Pereira

INTRODUÇÃO

A intersecção entre o dilatado universo da educação e as relações étnico-raciais tem-se mostrado, particularmente no Brasil, bastante promissora, sobretudo após a promulgação da lei 10639/03, que veio dar novo impulso às pesquisas acerca da participação da população afrodescendente na sociedade brasileira, fazendo, entre avanços e retrocessos, com que o tema entrasse na agenda política do país e se tornasse um dos assuntos mais debatidos ultimamente, muito em razão de sua capilaridade com outros temas afins, como o racismo, a discriminação, a inclusão social e educacional e o *empoderamento* da população negra.

Ao aplicarmos a essa questão princípios e conceitos das epistemologias insurgentes de caráter contra hegemônico, trazendo essa reflexão para o campo da educação, partimos do confronto entre a herança de subalternização das minorias étnicas às ideologias eurocêntricas – que se traduzem, entre outras coisas, na colonialidade do poder, do saber e do ser (Mignolo, 2004; Quijano, 2005; Maldonado-Torres, 2007) – e as formas de resistência e superação das situações de opressão, vivenciadas pelos afrodescendentes e demais populações oprimidas por motivos étnicos, com o objetivo de não apenas refletir acerca das interações entre a educação e outras áreas do conhecimento, mas sobretudo de inserir o binômio educação-relações étnico-raciais na complexa malha teórica das Epistemologias do Sul (Santos, 2007; Santos e Meneses, 2010), a fim de apreendermos, dessas correlações, um arquétipo de tensões entre uma práxis eurocêntrica e uma práxis afrocêntrica.

O Brasil, como se sabe, é um país pródigo em práticas excludentes e discriminatórias, realidade confirmada pelas próprias estatísticas, que nos apresentam um quadro alarmante de *diferenças* em todos os âmbitos da sociedade. Nesse jogo de aparências sociais, em que ficamos numa incômoda situação de quem se posiciona, psicologicamente falando, entre a parataxia e o bovarismo, imperam ora o preconceito (esse julgamento prévio, feito sem ponderação ou conhecimento dos fatos e ligado a um comportamento de inflexibilidade e de dogmatismo), ora a discriminação (atitude ligada ao ato de separar as pessoas de origens étnico-raciais diferentes),

ora ainda o próprio racismo (a rigor, a teoria que defende a superioridade de certas raças em relação a outras), nas definições de Zilá Bernd (1994).

Essa realidade se reproduz, evidentemente, em diferentes ambientes e espaços, sejam eles institucionais ou não, como é o caso da escola, onde a discriminação racial é um fato há muito constatado (Silva Júnior, 2002; Carvalho, 2012; Lima, 2015). A questão da discriminação racial nas escolas, além disso, tem-se revelado demasiadamente complexa, já que se encontra disseminada nos três âmbitos fundamentais que compõem a estrutura escolar, tornando a própria discriminação – cuja gênese encontra-se, é verdade, em determinadas conjunturas históricas – num problema estrutural: no âmbito da gestão administrativa, a discriminação se reflete numa cadeia que nasce no modo muitas vezes autoritário como a escola é gerida, em que a instância dos colegiados é subjugada pelo poder centralizador do corpo gestor; no âmbito pedagógico, ela se traduz numa prática pedagógica, adotada no ambiente escolar, que incide, fundamentalmente, sobre os três vetores em que compreende a dinâmica ensino-aprendizagem: o currículo, a avaliação e a prática docente, instância em que reside o campo mais sensível à disseminação de atitudes racistas; finalmente, no âmbito político-social, a discriminação se desdobra em atitudes que se situam na interface escola-sociedade, tornando-se, por sua vez, mais um universo fértil de atitudes discriminatórias.

Avaliar, portanto, a questão da discriminação na escola - esse autêntico subproduto da *categoria-gênese* de racismo institucional - torna-se um exercício que tem seu vértice no encontro desses três âmbitos, apontando para a necessidade de se apoiar, na prática cotidiana, uma educação e uma pedagogia antirracistas (Lima e Sousa, 2014; Gomes, 2017).

O presente artigo busca discutir exatamente a intersecção entre as aludidas práxis euro e afrocêntrica, no domínio teórico das epistemologias contra hegemônicas, inserindo-a, além disso e na medida do possível, no contexto educacional brasileiro, a fim de observarmos não somente o alcance do que acabamos de chamar, aqui, de racismo institucionalizado, mas também os desdobramentos práticos e simbólicos de uma ação e um discurso educativos pautados em processos diversos de silenciamento e invisibilização do próprio racismo, o que certamente resulta, entre outras coisas, em sua inaceitável naturalização.

EDUCAÇÃO AFROCENTRADA E PEDAGOGIA DECOLONIAL

É possível decolonizar o currículo escolar e, conseqüentemente, promover um movimento mais amplo, no sentido de decolonizar a própria educação? Embora a pergunta pareça pretensiosa, ela precisa não apenas ser feita, mas refletida, sob pena de adotarmos a mesma perspectiva fragmentada que se tem criticado, ao se analisar a educação contemporânea, aceitando, passivamente, os *princípios reprodutivos* que orientam a própria sociedade (Mészáros, 2008). Por isso, pensar em termos de um currículo decolonizado é valorizar, antes de tudo, a interculturalidade – sobretudo em contraste com a noção de interdisciplinaridade (Tavares, 2016)

–, numa acepção ampla do termo, isto é, como um intercâmbio cultural que busca “romper con la historia hegemónica de una cultura dominante y otras subordinadas y, de esa manera, reforzar las identidades tradicionalmente excluidas para construir, en la vida cotidiana, una convivencia de respeto y de legitimidad entre todos los grupos de la sociedad” (Walsh, 2005, p. 8).

Com efeito, com o processo de “modernização” das sociedades ocidentais, o currículo e suas teorias conheceram um movimento amplo de revisão de seus pressupostos e métodos, passando – ou, ao menos, devendo passar, como já se disse uma vez (Goodson, 2007) - de um modelo prescrito para um modelo em que se valorize mais as *identidades narrativas*, que se vinculam a modos de aprendizagem mais dinâmicos, mas sem que isso represente mera transferência de um modelo, necessitando-se, portanto, graduar essa transferência por meio de noções como as de hibridização cultural (que articula modelos externos e diferentes tradições, interrompendo hierarquias estabelecidas) e de cosmopolitismo (que pressupõe uma pluralidade de culturas, marcada pela diversidade, evitando a homogeneização) (Moreira, 2009). Há, portanto, que se ressaltar que o currículo é, sobretudo, uma *construção social* (Goodson, 2002), particularmente sujeito a um complexo processo de seleção e de hierarquização (Silva, 2001), carregando em si “os traços das disputas por domínio cultural, das negociações em torno das representações dos diferentes grupos e das diferentes tradições culturais, das lutas entre, de um lado, saberes oficiais, dominantes e, de outro, saberes subordinados, relegados, desprezados” (Silva, 2006, p. 22).

Considerando os fatos acima referidos, nossa tese é a de que – no contexto de tensão racial próprio da sociedade brasileira contemporânea e de naturalização do racismo - um currículo decolonizado começa por ser, antes de mais nada, um currículo afrocentrado. Por isso, retomando a ideia presente do título deste artigo, é possível compreender a educação afrocentrada - a partir das considerações acerca do currículo, mas não apenas sob esse prisma - como uma pedagogia decolonial e, conseqüentemente, como estratégia de adoção de uma educação antirracista.

O conceito de pedagogia decolonial tem sido bastante estudado e utilizado nos últimos anos, sobretudo por pesquisadores latino-americanos, em cuja produção essa ideia parece ter se desenvolvido em mais larga escala e profundidade. Surgido a partir da dicotomia conceitual colonialidade/decolonialidade, marco de uma *virada epistêmica* que surge como resultado do processo de colonização moderno, a pedagogia decolonial diz respeito, como lembram Catherine Walsh, Luiz Oliveira e Vera Candau (2018, p. 5), a uma intervenção política e pedagógica que resulta de um trabalho de politização da ação pedagógica:

Essa pedagogia [a pedagogia decolonial] se opera além dos sistemas educativos (escolas e universidades), ela convoca os conhecimentos subordinados pela colonialidade do poder e do saber, dialoga com as experiências críticas e políticas que se conectam com as ações transformadoras dos movimentos sociais, é enraizada nas lutas e práxis de povos colonizados e é pensada como e a partir de condições dos colonizados pela modernidade ocidental.

Essa prática pedagógica - que não está desvinculada do projeto de uma educação antirracista (Oliveira e Candau, 2010) - tem origens diversas, mas certamente busca inspiração fundamental na pedagogia crítica de Paulo Freire (Neto, 2018), valorizando culturas historicamente silenciadas, numa singular vinculação entre os saberes curriculares fundamentais e a experiência social do aluno (Freire, 2009), e objetivando a formação de “sociedades realmente plurales y equitativas” (Walsh, 2005, p. 23).

E o que dizer acerca do que chamamos aqui de educação afrocentrada e sua relação com a pedagogia decolonial, mediada pela admissão de um currículo afrocentrado?

A “educação afrocêntrica” (*Afrocentric education*), tal como tem sido defendida e veiculada por uma parcela da intelectualidade norte-americana nas últimas décadas, não tem ainda grande afluxo no Brasil. Seu principal porta-voz, o professor afro-americano Molefi Asante, da Temple University (Philadelphia) e fundador do Institute for Afrocentric Studies, tem sido pródigo na defesa do que considera uma verdadeira Teoria da Afrocentricidade, por meio de publicações que – embora ainda sem tradução no Brasil – têm causado significativa discussão nos meios acadêmicos (Asante, 1990; 1998; 2003).

Em seu mais recente livro - *Revolutionary Pedagogy. Primer for Teachers of Black Children* (2017) -, por exemplo, Asante propõe discutir, como o próprio título sugere, uma concepção relativamente singular de *pedagogia revolucionária*, considerando-na uma prática educacional voltada para a centralidade e a valorização de referenciais culturais próprios dos estudantes afrodescendentes, num diálogo amplo e contínuo com a diversidade contemporânea, sendo seu *locus* de realização mais apropriado – de acordo com a proposta de uma “ideia afrocêntrica” (*Afrocentric idea*) – a escola frequentada majoritariamente por crianças negras.

Com o adensamento dos movimentos negros nos Estados Unidos, a partir dos anos sessenta, e com a difusão de uma ideologia radicalmente favorável ao legado cultural africano, o conceito de *Afrocentricidade* – e outros similares e complementares, geralmente anteriores a ele, servindo-lhe de embrião – ganha, sobretudo a partir dos anos oitenta e noventa, mais densidade, em especial ao ser aplicado ao contexto da aprendizagem, em seus diversos níveis de escolarização (Wiggan, 2010). Assim, da negritude de Aimé Césaire e do pan-africanismo de Du Bois e Garvey, nos anos de 1960, à própria Afrocentricidade de Karenga e Obenga nos anos de 1980 (Rabaka, 2009), um longo caminho foi traçado, não sem a colaboração imprescindível de outros intelectuais “orgânicos” da diáspora africana ou não, como Cheikh Anta Diop, Franz Fanon, Amílcar Cabral, Martin Luther King e outros.

Desse modo, pode-se dizer que muitas das ideias que atualmente são consideradas *afrocêntricas* já existiam – embora não com esse nome – na passagem do século XIX para o XX, época que assinala o auge do colonialismo europeu na África e a prevalência das teorias raciais “científicas” e deterministas, além de marcar, nos Estados Unidos, o ápice da discriminação e perseguição aos afrodescendentes (Bracey e Meier, 1994).

Podemos dizer que são duas as matrizes epistemológicas que atuaram como base de

sustentação cognitiva do conceito de *Afrocentricidade* aplicado à educação: a matriz dos Estudos Africanos (*African Studies*) e a matriz do Multiculturalismo (*Multiculturalism*).

Da primeira provém, num âmbito geral, o interesse pela revisão do legado africano para a cultura e história universal; da segunda, a luta pela adoção de uma perspectiva culturalmente pluralista. Aplicadas à educação, essas duas matrizes resultaram na proposta de uma lógica educacional em que tanto a cultura *material* (artes e artefatos, organização social etc.) e espiritual (psicologia, identidade etc.) africanas quanto as relações étnico-raciais atuariam como núcleo da prática pedagógica.

No Brasil, uma versão dos *African Studies* ganhou adeptos nas últimas décadas, resultando nos chamados *Estudos Afro-Brasileiros*, abordagem que busca resgatar a cultura e história africana, sobretudo em suas múltiplas relações com a realidade brasileira. Sua intenção precípua seria, portando, nas palavras de uma estudiosa do assunto, o “reconhecimento e valorização das culturas de origem africana e das histórias dos africanos do Continente e da Diáspora, o que se configura na adoção de perspectivas próprias dessas culturas e histórias” (Gonçalves e Silva, 2010, p. 37).

Já sobre o *multiculturalism*, cumpre destacar a necessidade de práticas sociais voltadas à valorização da *diversidade*, conceito que acaba incidindo sobre todos os âmbitos da sociedade, como se verifica na promoção, impulsionada por alguns intelectuais brasileiros, de uma “educação multicultural”, que pressupõe, evidentemente, modos de atuação diversos, num constante diálogo com a sociedade, no sentido deliberado de desfazer preconceitos, promover a igualdade de oportunidades e adotar políticas de valorização de culturas historicamente marginalizadas.

Trata-se, em outras palavras, do indispensável resgate da *memória étnica* – ligada, entre outras coisas, aos temas da identidade racial e diversidade cultural –, como sugere Kabengele Munanga (2004, p. 346), para quem a educação multicultural representa, no plano prático, o resgate da memória e, conseqüentemente, da plenitude histórico-social do negro:

qualquer que seja sua forma, o multiculturalismo está relacionado com a política das diferenças e com o surgimento das lutas sociais contra as sociedades racistas, sexistas e classistas. Por isso, a discussão sobre multiculturalismo deve levar em conta os temas da identidade racial e da diversidade cultural para a formação da cidadania como pedagogia anti-racista”.

A partir dessas duas matrizes epistemológicas, portanto, forjou-se o conceito de *Afrocentricidade*, que, imediatamente aplicado ao plano da educação, revelou-se particularmente produtivo e, em muitos aspectos, inovador.

A primeira questão que se coloca, na exposição/discussão do assunto, é justamente a diferença – segundo seus teóricos – entre a *Afrocentricidade* (*Afrocentricity*) e a *Africanidade* (*Africanity*).¹ Nesse sentido, diferentemente da primeira – que, aliás, em nenhuma hipótese deve

¹ No Brasil, onde o conceito de *Africanidade* tem sido mais utilizado, essa diferença perde, em parte, seu sentido, na medida em que muitos de seus pressupostos se aproximam bastante das diretrizes fundamentais da *Afrocentricidade*. A adoção dos princípios da *Africanidade* entre nós tem sido realizada por pesquisadores como Kabengele Munanga, Petronilha Gonçalves e Silva, Nilma Lino Gomes e outros.

ser confundida com as teorias biológicas deterministas, relacionadas à cor da pele –, a africanidade seria uma forma de os africanos viverem de acordo com costumes e tradições africanas, sem que, necessariamente, manifestem uma revolucionária consciência de pertencimento à cultura africana:

to be afrocentric one has to have a self-conscious awareness of the need for centering. Thus, those individuals who live in Africa and recognize the decentering of their minds because of European colonization may self-consciously choose to be demonstratively in tune with their own agency. If so, this becomes a revolutionary act of will that cannot be achieved merely by wearing African clothes or having an African name (Asante, 2011a, p. 1).

Outro aspecto relevante da *Afrocentricidade*, talvez um dos mais importantes, refere-se à relação entre centramento e descentramento, relação já subentendida na citação anterior: trata-se, em poucas palavras, da necessidade, que se projeta ao afrodescendente e à cultura africana, de se afirmar como centro da prática pedagógica. Nesse sentido, defende-se uma inapelável inversão da posição que o estudante afrodescendente ocupa na dinâmica escolar, desfazendo a histórica condição de subalternidade a que o negro está submetido, numa cultura eurocêntrica. Embora especificamente dirigidas ao alunado afro-americano, as palavras com que Molefi Asante expõe a relação sujeito-objeto na prática escolar, alertando-nos para a necessidade de mudança dessa situação, assentam-se perfeitamente à realidade brasileira:

by seeing themselves as the subject rather than the objects of education – be the discipline biology, medicine, literature, or social studies – African American students come to see themselves not merely as seekers of knowledge but as integral participants in it. Because all content areas are adaptable to an Afrocentric approach, African American students can be made to see themselves as centered in the reality of any discipline (Asante, 1991a, p. 171).

Colocar o africano/afrodescendente como agente da história, uma vez que nos últimos quinhentos anos eles estiveram à margem da história social, cultural, econômica e religiosa, no mundo ocidental, torna-se, assim, um dos princípios básicos da teoria e da prática afrocêntricas. Além disso, há de se considerar que o desconhecimento do legado cultural africano leva os próprios afrodescendentes a assumirem atitudes discriminatórias e posturas capazes de diminuir dramaticamente sua autoestima:

afrocentricity as a theory of change intends to re-locate the African person as subject, thus destroying the notion of being objects in the Western project of domination. As a pan-African idea, Afrocentricity becomes the key to the proper education of children and the essence of an African cultural revival and, indeed, survival (Asante, 2011b, p. 01).

A perspectiva da valorização da autoestima do negro, em geral muito baixa – às vezes, pela própria falta de uma consciência de seu valor diante da cultura do *outro*, como, aliás, já

denunciara Franz Fanon (Fanon, 2005) –, relaciona-se à ideia de *lugar*, fundamental para a teoria da Afrocentricidade, na medida em que se localizar no *lugar* da abordagem afrocentrada não pressupõe uma condição essencialista de afrodescendência (já que nem todo afrodescendente se posiciona neste *lugar*), mas uma consciência crítica da condição de descentramento da cultura africana e a utilização de métodos e critérios seguros na abordagem afrocentrada (Nascimento, 2009).

Dessa perspectiva resulta o projeto afrocentrado, como sugerimos antes, de promover um deslocamento na tradicional relação entre afrocentrismo e eurocentrismo na cultura ocidental. Esse é, aliás, um assunto há muito denunciado pelos pensadores da cultura, inserindo-se na ampla discussão – agora retomada pelos estudiosos do pós-colonialismo (Hall, 2003) – acerca do imperialismo colonial de que foram vítimas os continentes africano, americano e asiático. Para Paulo Freire, por exemplo, que procurou aliar questões de educação e de colonialismo, a educação colonial, que os países imperialistas da Europa impuseram ao continente africano, tinha como um dos principais objetivos a *desafricanização* dos nativos. Sendo uma educação de poucos e para poucos, revelava-se seletiva, excludente e discriminadora:

reproduzindo, como não podia deixar de ser, a ideologia colonialista, [a educação colonial] procurava incutir nas crianças e nos jovens o perfil que deles fazia aquela ideologia. O de seres inferiores, incapazes, cuja única salvação estaria em tornar-se ‘brancos’ ou ‘pretos de alma branca’. Daí o descaso que essa escola necessariamente teria de ter por tudo o que dissesse de perto aos nacionais, chamados de ‘nativos’. Mais do que descaso, a negação de tudo o que fosse representação mais autêntica da forma de ser dos nacionais: sua história, sua cultura, sua língua (Freire, 1977, p. 21).

Ao contrário dessa visão excludente, discriminatória e preconceituosa que a cultura eurocêntrica tradicionalmente manifestou – no âmbito do empreendimento colonialista – em relação ao continente africano e a tudo o que lhe dizia respeito, a Afrocentricidade é, ainda nas palavras de Molefi Asante, um tipo de pensamento e de prática que percebe os africanos como “sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (Asante, 2009, p. 93). Nesse sentido e considerando que, historicamente, os africanos têm sido colocados à margem da experiência cultural do Ocidente, a Afrocentricidade surge como um processo de conscientização política que busca recentralizá-los, percebendo o mundo sob sua ótica, defendendo seus valores como parte de um projeto humano e cultural e deslocando a discussão sobre o assunto do âmbito do *essencialismo* (a pessoa é ou não é africana) para o âmbito do *perspectivismo* (como e/ou onde a pessoa se localiza diante da cultura africana). Sem querer polarizar maniqueistamente o tema, a afrocentricidade propõe, sobretudo, a convivência pacífica e colaborativa entre as culturas diversas, rompendo assim com projetos hegemônicos e, via de regra, discriminatórios, consequentemente fazendo vigorar o império da *reciprocidade* cultural:

o afrocentrista sustenta que a cultura européia deve ser vista como estando ao lado, e não acima, das outras culturas da sociedade. A liga que mantém unida a sociedade não pode ser a aceitação forçada da hegemonia, mas antes a aceitação discutida de valores, ícones, símbolos e instituições similares que têm sido empregados no melhor interesse de todas as pessoas [...] A reciprocidade é o marco dessa nova aventura intelectual e política, já que ninguém fica para trás nem fora da arena (Asante, 2009, p. 108).

Já se disse uma vez que uma proposta de *educação afrocentrada* deve assentar-se na história, na filosofia, na sociologia e na psicologia dos povos africanos, advogando valores e ideias africanas, que se devem expressar no currículo escolar, isto é, na adoção de um currículo que “favoreça a diversidade etnicorracial e contribua na desconstrução de desigualdades sociorraciais” (Santos Júnior, 2010, p. 13).

E essa é uma discussão que não está alheia à – pelo contrário, encontra-se no cerne da – dicotomia afrocentrismo/eurocentrismo. De fato, quando analisamos de perto a questão curricular na escola brasileira, percebemos o quanto ela ainda mantém seu ranço etnocêntrico, desconsiderando nossa realidade multirracial e pluriétnica e mantendo em seus currículos a matriz europeia. Seja no ensino de história (Xavier, 2009) ou no de literatura (Costa, 2012); seja em Brasília (Lima e Sousa, 2014), em São Paulo (Bernardo, Maciel e Figueiredo, 2017) ou em Pretória (Makrinius e Rebel, 2017); seja na escola básica (Lima, 2015) ou no ensino universitário (Cruz, 2005); o fato é que nossa matriz curricular continua sendo eurocentrada, apesar da diversidade de culturas, de etnias, de idiomas, de mundividências, de religiões, de subjetividades e de classes sociais que compõe a “nação” brasileira.

Daí a necessidade de um *projeto pedagógico* que altere essa lógica, inclua o “outro”, combata a discriminação racial e afrente o etnocentrismo, o que pode ser feito, entre outras coisas, pela efetiva inserção em nosso currículo escolar da temática da história e cultura africana e afro-brasileira (Costa, 2010). Essa é uma questão, antes de mais nada, de *inclusão escolar*, que se dá, evidentemente, por meio do material didático e das relações interpessoais, mas especialmente – no caso específico que estamos estudando – por meio do currículo (Cavalleiro, 2005; Munanga, 2009). Por isso, reiteramos, a necessidade de um currículo que contemple “as diferentes identidades presentes na escola brasileira” (Praxedes e Praxedes, 2014, p. 63) e atue como um instrumento capaz de “dar voz aos excluídos” (Caprini, 2016, p. 18).

Uma das maneiras de se alcançar esses objetivos é, em nossa opinião, a adoção de um *currículo afrocentrado*, como forma não apenas de corrigir um erro que tem sido historicamente perpetuado, mas também como um modo de contemplar nossa diversidade étnico-racial, sem nos sujeitarmos às mistificações de uma falsa democracia racial nem às injunções de políticas públicas anódinas, mas atingindo diretamente o problema da falta de representatividade da cultura negra na escola. E a proposta de uma educação baseada na *Afrocentric Idea* de Molefi Asante parece-nos uma alternativa especialmente viável para a realidade brasileira.

Uma ideia fundamental de Asante, ao relacionar, em suas obras, os conceitos de educação

e é a de que esta última afirma-se como uma teoria “against racism, ignorance, and *monoethnic hegemony in the curriculum*” (Asante, 1991a, p. 11, grifo nosso). Com efeito, como lembra Cynthia Cornelius (2014), considerando que, por séculos, a hegemonia eurocêntrica nos Estados Unidos (e no Brasil) perpetuou a ideologia da cultura dominante, que, entre outras coisas, disseminou a ideia de inferioridade dos africanos e afro-americanos (e dos afro-brasileiros) -, não era de se espantar que os currículos refletissem tal distorção, levando esses alunos a se perceberem a partir de uma imagem distorcida que se têm deles, pautada na figura do branco. A resposta para essa situação seria, segundo a mesma autora, a adoção da *ideologia da Afrocentricidade* no ambiente escolar.

Para Asante, esse é um ponto fulcral da Afrocentricidade, na medida em que defende, sistematicamente, a centralidade dos africanos e de sua cultura – nos termos do autor, “Afrocentricity is the belief in the centrality of Africans” (Asante, 1991b, p. 6) –, vinculada ao combate à “Eurocentric racial hegemony” (Asante, 2014, p. 1). Esse princípio da ideologia da Afrocentralidade resulta, no final das contas, de uma conjuntura bastante específica, a saber: a existência de um Sistema Cultural Africano (*African Cultural System*) que une diversas experiências ao redor do mundo e que – ao invés de se apoiar num essencialismo de fundo biológico – baseia-se na história, na educação e nas experiências de cada um: “unless they are off-center, mis-educated, de-centered or culturally insane, most African people participate in the African Cultural System, although it is modified according to specific histories and nations” (Asante, 2003, p. 05).

Para nosso propósito, interessa a afirmação – criticada pelo pensador afro-americano – do negro como alguém destituído de educação; ao contrário, o “povo africano” compartilharia de um conhecimento ancestral próprio de sua comunidade, seja ela diaspórica ou não. Daí o vínculo que faz Asante entre processos educativos diversos e as categorias de *atuação* (*African agency*) (Asante, 1998) e de *posição* (*African location*) – esta última, sem prescindir de um movimento de conscientização (Asante, 2007) –, responsáveis pela valorização, centralidade e autoafirmação da comunidade negra e afrodescendente, categorias que se constituem como decurso da educação afrocêntrica, isto é, de um “process in education that seeks to *locate* or relocate African people and phenomena within the context of African historical and cultural *agency*” (Asante, 2017, p. 20, grifos nossos). Para Monteiro-Ferreira (2014), trata-se, em última instância, de um processo que se afirma não apenas como uma perspectiva de alternativa contra-hegemônica (*nonhegemonic alternative perspective*), diante da soberania epistêmica europeia, mas, sobretudo, como um paradigma epistemológico holístico (*holistic epistemological paradigm*), na medida em que busca conciliar – na afirmação de uma posição/atuação dos povos africanos – a cosmologia, a ontologia e a ética africanas.

Daí, finalmente, ser possível falar em termos de uma abordagem metodológica afrocêntrica (*Afrocentric method*), de natureza holística e integrativa (Asante, 1990), no intuito não apenas de compreender a dinâmica da cultura africana, mas também de perpetuá-la por meio de um amplo, profundo e revolucionário processo educacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez inseridas as informações relativas ao universo cultural afro-brasileiro na escola, como reza a lei 10639/03, o preconceito de natureza racial – relacionado a estruturas reais ou imaginárias, mas sobretudo simbólicas – tende a ser, se não rompido, minimizado. É preciso considerar, contudo, que o Brasil – como, de resto, a quase totalidade dos países do chamado Terceiro Mundo – foi vítima de um longo processo de colonização que, baseado numa espécie de naturalização da violência epistêmica que se retroalimenta permanentemente, acabou por criar um *trauma colonial*, tornando o negro uma espécie contemporânea de pária social.

Nesse contexto, o conceito de afrocentricidade ambiciona ocupar na sociedade não um espaço hegemônico, mas se afirmar como uma razão epistemológica que possa, autonomamente, contribuir para a solução da atual “crise” étnica que se verifica entre nós, distinguindo-se como categoria fundamental de uma ampla e complexa *razão africana*, que segue um modelo epistemológico assentado tanto numa práxis quanto numa gnosiologia africanas. Evidentemente, não se deve entender o epíteto *africano*, aqui empregado, de um ponto de vista meramente topológico, menos ainda essencialista, mas numa acepção plurissignificativa, que inclui as diásporas e as influências culturais, as práticas de resistência às teorias raciais e às políticas de exclusão, as ações públicas e os discursos históricos e muito mais... No fundo, o que se deve buscar, ao se defender o conceito e a prática afrocêntricas, é tornar os valores culturais de matriz africana um dos vetores pedagógicos em diálogo com os demais valores que compõem o saber “universal”. Em suma, em vez de centralizar o processo educacional a partir de uma matriz cultural específica, dever-se-ia fazer um esforço no sentido de descentralizar os saberes, de modo a romper o paradigma da hegemonia cultural assumida por determinadas culturas, em especial a europeia. O resultado seria, obviamente, um diálogo profícuo e pluralista entre os múltiplos saberes, numa relação que, sem ser hierárquica e contingencial, é, antes de mais nada, estruturalmente igualitária. Trata-se, nesse sentido, mais do que um movimento de repercussão “apenas” no âmbito educacional, de uma dinâmica de amplo alcance político, na medida em que pressupõe a *descolonização* dos saberes, no universo da cultura e das práticas sociais. Afinal de contas, a questão racial é particularmente complexa, não devendo ser, como alerta Michael Apple (2017), *homogeneizada*.

É precisamente no papel de descolonização das mentes, que se dá, no contexto aqui exposto, por meio de processos educacionais, que a educação afrocêntrica, manifesta na proposição de um currículo afrocêntrico, expressa-se como uma autêntica pedagogia decolonial. Por meio dela, promove-se uma série de correções e reparações, que vão dos já citados epistemicídio e naturalização do preconceito racial até o apagamento simbólico das culturas ancestrais e a assimetria estrutural as relações raciais no Brasil, sem nos esquecermos da invisibilização da temática étnico-racial entre nós, o que faz da sociedade brasileira uma das mais permeáveis aos processos de estigmatização por meio de traços fenotípicos e racionais.

A resistência a essa ordem perversa – como, de resto, a qualquer regime de violação da própria condição humana –, todos sabemos onde principia... Como diz Ernesto Sábato (2000), “la búsqueda de una vida más humana debe comenzar por la educación” (p. 76).

REFERÊNCIAS

APPLE, Michael W. **A educação pode mudar a sociedade?** Petrópolis: Vozes, 2017.

ASANTE, Molefi Kete. **Kemet, afrocentricity and knowledge**. New Jersey: Africa World Press, 1990.

ASANTE, Molefi Kete. The Afrocentric Idea in Education. **The Journal of Negro Education**. Howard University, v. 60, n. 2, p. 170-180, Spring 1991a.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricity**. New Jersey: African World Press, 1991b.

ASANTE, Molefi Kete. **The Afrocentric Idea**. Philadelphia: Temple University, 1998.

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricity*. **The Theory of Social Change**. Chicago/Illinois: African American Images, 2003.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**. Uma Abordagem Epistemológica Inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricity. **World ages archive.com** (www.worldagesarchive.com/Reference_Links/Afrocentricity.htm). Acessado em 05.2011a.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricity: The Theory of Social Change. **AfricaWithin.com** (www.africawithin.com/asante/social_change.htm). Acessado em 05/2011b.

ASANTE, Molefi Kete. **Facing South to Africa**. Toward an African Critical Orientation. Maryland: Lexington Books, 2014.

ASANTE, Molefi Kete. **An Afrocentric Manifesto**. Toward an African Renaissance. Cambridge/Malden: Polity Press, 2007.

ASANTE, Molefi Kete. **Revolutionary Pedagogy**. Primer for Teachers of Black Children. New York: Universal Write Publications LLC, 2017.

BERNARDO, Teresinha; MACIEL, Regimeire Oliveira; FIGUEIREDO, Janaína de. **Racismo e educação**: (des)caminhos da lei nº 10.630/2003. São Paulo: Educ/Fapesp, 2017.

BERND, Zilá. **Racismo e Anti-racismo**. São Paulo: Moderna, 1994.

BRACEY JR., John H. & MEIER, August. Black Ideologies, Black Utopias: Afrocentricity in Historical Perspective. Contributions in Black Studies. **A Journal of African and African-American Studies**, v. 12, n. 1, p. 111-116, 1994.

BRASIL. Lei n.º 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial

da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 10 jan. 2003. (http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm)

BRASIL Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: MEC/SEPPPIR, 2004.

CAPRINI, Aldieris Braz Amorim (org.). **Educação e diversidade étnico-racial.** Jundiaí: Paco, 2016.

CARVALHO, Marília Pinto de (org.). **Diferenças e desigualdades na escola.** São Paulo: Papirus, 2012.

CAVALLEIRO, Eliane. Discriminação racial e pluralismo cultural nas escolas públicas da cidade de São Paulo. SECRETARIA DA EDUCAÇÃO CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO E DIVERSIDADE. **Educação anti-racista: caminhos abertos pela lei federal nº 10.639/03.** Brasília: SECAD/ UNESCO, 2005, p. 65-104.

CORNELIUS, Cynthia Diana. **Afrocentric education and its importance in African American children and youth development and academic excellence.** A comprehensive analysis. United States: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

COSTA, Candida Soares da. Literatura e educação para as relações raciais. *In*: CARVALHO, Marília Pinto de (org.). **Diferenças e desigualdades na escola.** São Paulo: Papirus, 2012, p. 9-38.

CRUZ, Mariléia dos Santos. **Uma abordagem sobre a história de educação dos negros.** Brasília: Secretaria da educação continuada, alfabetização e diversidade, SECAD/UNESCO, 2005, p. 21- 33.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs.** Paris: Seuil, 1952.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra.** Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FREIRE, Paulo. **Cartas à Guiné-Bissau.** Registros de uma Experiência em Processo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia.** Saberes Necessários à Prática Educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

GOODSON, Ivor. **Currículo.** Teoria e História. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOODSON, Ivor. Currículo, narrativa e o futuro social. **Revista Brasileira de Educação.** v. 12, n. 35, p. 241-251, mai.-ago. 2007.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador.** Saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz. Estudos Afro-Brasileiros: Africanidades e Cidadania. *In*: ABRAMOWICZ, Anete & GOMES, Nilma Lino (orgs.). **Educação e Raça: Perspectivas Políticas, Pedagógicas e Estéticas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 37-54.

HABERMAS, Jürgen. **O futuro da natureza humana.** A caminho de uma eugenia liberal? São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte / Brasília: UFMG / UNESCO, 2003.
- LIMA, Maria Nazaré de. **Relações étnico-raciais na escola**: o papel das linguagens. Salvador: EDUNEB, 2015.
- MAKRINIUS, Sabrina; REBEL, Berdien. Eurocentric or Afrocentric? A Case Study on the South African Curriculum in Humanities. **Igitur Universiteits Bibliotheek**. Universiteit Utrecht. p. 1-12, s.d. (<http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2009-0721-200550/Article%20-%20Eurocentrism%20and%20Afrocentrism.pdf>). Consultado em agosto de 2017.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre lacolonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. 2007, p. 127-167.
- MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MIGNOLO, Walter. Os esplendores e as misérias da ‘ciência’: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Conhecimento Prudente para uma Vida Decente**. “Um Discurso sobre as Ciências” Revisitado. São Paulo: Cortez, 2004, p. 667-709.
- MONTEIRO-FERREIRA, Ana. **The demise of the inhuman**. Afrocentricity, modernism and postmodernism. Albany: State University of New York, 2014.
- MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. Estudos de currículo: avanços e desafios no processo de internacionalização. **Cadernos de Pesquisa**, v. 39, n. 137, p. 367-381, mai.-ago. 2009.
- MUNANGA, Kabengele. Educação Multicultural e Desenvolvimento Humano no Contexto da Diversidade Brasileira. **Teoria e Prática da Educação**. Universidade Estadual de Maringá, v. 7, n. 3, p. 343-348, set./dez. 2004.
- MUNANGA, Kabengele. Fundamentos antropológicos e histórico-jurídicos das políticas de universalização e de diversidade nos sistemas educacionais do mundo contemporâneo. In: SILVÉRIO, Valter Roberto; MOEHLECKE, Sabrina (orgs.). **Ações afirmativas nas políticas educacionais**. O contexto pós-Durban. São Carlos: EdUFSCar, 2009, p. 171-193.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. O Olhar Afrocentrado: Introdução a uma Abordagem Polêmica. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**. Uma Abordagem Epistemológica Inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 181- 196.
- NETO, João Colares da Mota. Por uma pedagogia decolonial na América Latina: convergências entre a Educação Popular e a Investigação-Ação-Participativa. **Arquivos Analíticos de Políticas Educativas**, Arizona State University, v. 26, n. 84, p. 1-18, jul. 2018.
- OLIVEIRA, Gaziela de. **Jovens negros no Brasil**: civilização e barbárie. São Paulo: Cortez, 2017.
- OLIVEIRA, Luiz Fernandes; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, abr. 2010.

PRAXEDES, Rosângela Rosa; PRAXEDES, Valter. **Educando contra o preconceito e a discriminação racial**. São Paulo: Loyola, 2014.

RABAKA, Reiland. Teoria Crítica Africana. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**. Uma Abordagem Epistemológica Inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

SABATO, Ernesto. **La resistencia**. Buenos Aires: Planeta Argentina/Seix Barral, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS JÚNIOR, Renato Nogueira dos. Afrocentricidade e Educação: os Princípios Gerais para um Currículo Afrocentrado. *Revista África e Africanidades*. São Paulo, ano 3, n. 11, p. 1-16, nov. 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade. Uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche**. A poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SILVA JÚNIOR, Hélio. **Discriminação racial nas escolas**: entre a lei e as práticas sociais. Brasília: UNESCO, 2002.

TAVARES, Manuel. A interdiversidade e interculturalidade: uma proposta de descolonização do saber e de superação da interdisciplinaridade. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, fase VIII, ano. V, n. 89, p. 29-35, out.-dez. 2016.

XAVIER, Maria do Carmo; DORNELLES, Ana Paula Lacerda. O debate parlamentar na tramitação da lei 10.639/2003: interrogando o papel da escola na construção da identidade cultural e étnica no Brasil. *Eccos*. Revista Científica. Universidade Nove de Julho, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 569-586, jul.-dez. 2009.

WALSH, Catherine. **La Interculturalidad en la Educación**. Lima: Ministerio de Educación, 2005.

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria. Colonialidade e Pedagogia Decolonial: para pensar uma educação outra. *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, Arizona State University, v. 26, n. 83, p. 1-13, jul. 2018.

WIGGAN, Greg. Afrocentricity and the Black Intellectual Tradition and Education: Carter G. Woodson, W. E. B. Du Bois, and E. Franklin Frazier. *The Journal of Pan African Studies*, v. 3, n. 9, p. 128-149, jun.-jul. 2010.

***BRAZA DORMIDA*, DE HUMBERTO MAURO: MELODRAMA E INDUSTRIALIZAÇÃO NA 3ª ÉPOCA DO CINEMA BRASILEIRO**

Rômulo Gomes Baena

Wagner Corsino Enedino

Michelle Oliveira do Espírito Santo Corsino

Vanessa Hagemeyer Burgo

INTRODUÇÃO¹

Nos anos recentes, tem-se registrado um aumento significativo no interesse pelo cinema nacional, evidenciado tanto pela maior adesão do público brasileiro às produções locais quanto pela receptividade internacional dessas obras. Esse processo se refletiu, economicamente, na multiplicação das salas de exibição no país - atingindo seu mais alto índice histórico no último período - e, no campo da crítica cinematográfica, na consagração em grandes festivais internacionais onde as obras brasileiras foram, outrora, preteridas.

Nesse contexto de revalorização, destacam-se os filmes *Bacurau* (2019), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles; e, mais recentemente, *Ainda estou aqui* (2024), escrito por Murilo Hauser e Heitor Lorega - com base em obra autobiográfica homônima de Marcelo Rubens Paiva - e dirigido por Walter Salles. Estes dois filmes inserem-se numa forte tradição do cinema brasileiro, a saber: o melodrama político.

A tradição melodramática, como observamos, teve uma de suas mais importantes bases nacionais lançadas pelo “pai do cinema brasileiro”, o cineasta mineiro Humberto Mauro, que também buscou em toda sua obra trazer à cena questões sociais e históricas - em múltiplos gêneros e estilos cinematográficos -, e teve como primeiro grande exemplar o longa-metragem *Braza dormida* (1928).

Como aponta o crítico e professor de cinema Eduardo Morettin (2007, p. 48), “[...] falar de Mauro implica discutir a própria historiografia do cinema brasileiro”. Isso se dá porque sua obra atravessa um período de cinco décadas, tendo início no período histórico da Primeira República brasileira, e chegando até meados do Regime Militar. Essa longa carreira teve como principais trunfos a liderança do mais importante ciclo de cinema brasileiro, o ciclo de Cataguases, e a condução da primeira grande experiência de comunicação pública audiovisual do país, por meio

¹ Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect-MS, por meio da Chamada Especial Fundect/CNPq 15/2024, Bolsas de Produtividade Estaduais Fundect/CNPq, Termo de Outorga 137/2024.

do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em proposta desenvolvida durante o período da Segunda República, chefiada pelo presidente Getúlio Vargas. Com isso, comentar a obra desse cineasta requer um recorte historiográfico acerca do cinema nacional e do contexto político-econômico do Brasil.

Desse modo, o estudo que aqui se apresenta buscará discutir o filme *Braza dormida* (1928), dirigido por Humberto Mauro, partindo de algumas questões suscitadas pelo texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), de Paulo Emílio Sales Gomes - dentre outros críticos que se debruçaram sobre a temática do desenvolvimento industrial do cinema brasileiro -, buscando alocá-lo historicamente, em conjunto com uma análise de gênero dramático a partir das teorias do melodrama. Dessa forma, buscamos analisar a referida obra cinematográfica em suas dimensões históricas, formais e discursivas. Isso posto, partiremos da periodização proposta por Gomes (1996); descrevendo, inicialmente, as questões acerca do desenvolvimento industrial do cinema nacional, na denominada 3ª Época do cinema brasileiro - especialmente no que diz respeito ao seu desenvolvimento até o ano de 1928 -, a fim de contextualizar a obra aqui resenhada.

ENTRE CICLOS E PERÍODOS: A 3ª ÉPOCA DO CINEMA BRASILEIRO

Entre nossos críticos, é consenso que a formação da produção cinematográfica brasileira é profundamente marcada pela inconstância de ânimos, muitas vezes aventureiros, e rupturas, formando espécies de oásis produtivos. Podemos observar com maior riqueza de detalhes esse processo no texto *A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro*, de Arthur Autran (2010), que aponta o conceito de “ciclo” como uma expressão pré-industrial do cinema brasileiro, caracterizado por lógicas de “interrupção ou descontinuidade” (Autran, 2010, p. 117). Vários ciclos cinematográficos - tomando aqui a denominação-conceito mais corrente em nossa crítica - se desenvolveram no país, tendo alguns um bom relevo, ora quantitativo, ora qualitativo.

Nesse conjunto, Gomes (1996), aponta com detalhes o desenvolvimento de ciclos de produção em São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do Sul, entre outras experiências, com destaque de especial relevância para o ciclo mineiro, com honras ao ciclo de Cataguases.

Esse movimento, capitaneado centralmente por Pedro Comello e Humberto Mauro, produziu alguns dos maiores filmes do período, e enquadra-se no contexto produtivo da 3ª Época do cinema brasileiro. A 3ª Época (1923-1933)², como aponta Paulo Emílio Sales Gomes (1996), tem como grande impulso a consolidação de uma literatura cinematográfica no país. Entre o

² A 1ª Época (1896 a 1912), segundo Gomes (1996), marca-se, em um primeiro momento, pela exibição de produções independentes, especialmente de artistas ambulantes, em feiras e salões de novidades. Em seguida, entram em cena produtores-exibidores estrangeiros como os irmãos Segreto. O período é marcado pela documentação de vistas naturais e dramatizações. Esse modelo de produção, no entanto, é interrompido com a entrada da concorrência externa.

Já a 2ª Época (1912 a 1922) caracteriza-se pela produção majoritária dos filmes de atualidades, cinejornais e curtas-metragens documentais. Entre os principais motivos para a baixa produtividade, destaca-se o contexto da Primeira Guerra Mundial, que prejudica a importação de material filmico. No campo ficcional, há uma considerável exploração da dramatização de crimes reais (com especial papel desempenhado pelo ciclo de Pelotas) e adaptações literárias (movimento comum em toda a cinematografia mundial, em busca da consolidação de um cinema de arte). Essa etapa cumpre importante papel na formação de técnicos de cinema brasileiros, abrindo espaço para um salto mais significativo na época posterior.

período e os agentes fundamentais para seu desenvolvimento produtivo global, cite-se aqui a participação das revistas de cinema do período. De acordo com Gomes (1996, p. 51), tanto a revista *Selecta*, quanto *Paratodos* e *Cinearte* foram fundamentais para a divulgação da produção cinematográfica nacional. Por vezes bastante jocosas, essas revistas foram centrais na divulgação global de todas essas produções regionalizadas, criando a conectividade informacional necessária, bem como propondo paradigmas estéticos que, em suas limitações, encaminhavam a linguagem cinematográfica nacional para um caráter modernizante.

O seu papel de reforço da mundialmente já consolidada tradição do melodrama cinematográfico - um modelo que se aproxima muito do cinema “bem-feito” de Hollywood - pode ser percebido na efusiva crítica de Olympio Guilherme (1929), para a Revista *Cinearte*, na qual demonstra o otimismo advindo do sucesso de público de *Barro humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, e *Braza dormida* (1928), de Humberto Mauro:

Se o publico, como se está vendo, vae, em massa, dessa maneira, applaudir um film Brasileiro, é possível que ainda exista alguém que duvide do successo do filme Nacional? Alguem que não creia nas suas possibilidades? Alguem que duvide que o Cinema Brasileiro honesto, decente, sincero, vença? Não é, por acaso, uma immensa victoria essa avalanche de povo entusiasta que nós já vimos assaltando as bilheterias do Republica, quando exhibiram ‘Braza Dormida’. Depois as do Paramount, quando veiu ‘Barro Humano’. Agora, então, as do Santa Helena e as do Paramount, com as exhibições destes novos films Brasileiros? Não é apenas afirmativo e seguro este successo. E’ POSITIVO E INDUBITAVEL! (Guilherme, 1929, p. 20).

A crítica acima, em muito, reflete o entusiasmo pela capacidade de produção, em território nacional, de um cinema com elementos análogos ao cinema americano clássico³. Outrossim, também reafirma a possibilidade de edificação de um cinema nacional, bem como da formação de um público ligado a esse cinema. Essa característica da crítica nacional do período teve um papel duplo quanto à sua contribuição para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

Acerca da revista *Cinearte*, como exemplo, Antonio Moreno (1994) aponta o culto aos modelos americanos - e, conseqüentemente, às suas obras - como um elemento, por vezes, problemático. No entanto, como também observa, “[...] esta literatura foi importante pois provocou nos futuros artistas a possibilidade do cinema” (Moreno, 1994, p. 58). Mesmo que inicialmente colonizado, o discurso das revistas cumpriu papel na formação de um imaginário ainda inexistente, dando base para a formação de cineastas. Ademais, a concepção dessa literatura cinematográfica colocou em diálogo as experiências regionais esparsas, possibilitando o surgimento do discurso de um cinema nacional. Outrossim, segundo Paulo Emílio Sales Gomes,

³ Acerca disso, cabe-nos observar que o culto ao cinema americano, empreendido pela crítica nacional, diz respeito, mais especificamente, ao modelo clássico do cinema “bem-feito”. O crítico Olympio Guilherme, por exemplo, que trabalhou como figurante e ator em Hollywood, era extremamente crítico às tendências ultracomerciais do cinema americano - especialmente após 1927, com o advento do cinema falado, quando se percebe o abandono, em Hollywood, da exploração artística em favor da espetacularização da novidade sonora -, bem como de sua cultura desumanizada de produção.

[...] é desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar em um movimento de cinema brasileiro (Gomes, 1996, p. 51).

Esse impulso, de ação conjunta e pensamento estético, pode ser refletido na obra de Humberto Mauro, como veremos. Quanto à produção nacional, como um todo, observa-se o dobro de lançamentos, nessa 3ª Época, em relação à anterior, contabilizando cento e vinte filmes. Dentre as obras mais importantes do período, destacam-se *Fome* (1929), o seminal neorrealista brasileiro, filmado em Hollywood, dirigido por Olympio Guilherme; *Acabaram-se os otários* (1929), dirigido por Luiz de Barros, que marca a iniciação do cinema sonoro no país; *Mulher* (1931), um drama bastante sofisticado para os padrões do período, dirigido por Octávio Gabus Mendes; *Limite* (1931), folclórico longa-metragem disruptivo e existencial, dirigido por Mário Peixoto; *Alma do Brasil* (1932)⁴, dirigido por Líbero Luxardo e Alexandre Wulfes, que representa o episódio histórico da Retirada da Laguna; *Ganga bruta* (1933), dirigido por Humberto Mauro, e amplamente considerado sua obra-prima; entre outros, reafirmando o potencial do cinema brasileiro, até então em discussão.

Importante destacar, como aponta Gomes (1996, p. 70), que “[...] é dentro desse período que nasce a companhia *Cinédia*, até certo ponto consequência e prolongamento da revista *Cinearte* e da campanha em favor do cinema nacional”. Com isso, em 1930, tem-se fundada a primeira grande produtora cinematográfica nacional, inaugurando a lógica produtiva industrial no audiovisual brasileiro. Nesse segmento, em torno dessa produtora, se aglomeraram os principais cineastas do período (até então com produção circunscrita a seus estados e/ou ciclos regionais), como os supracitados Gonzaga, Gabus Mendes, Mauro e Peixoto, bem como Carmen Santos, Gilda de Abreu, Gentil Roiz, entre outros, reforçando de vez o conceito estrito de um cinema nacional. A tônica do cinema do período, desse modo, foi a busca pela sofisticação da linguagem, bem como a busca pelo público. Em *Braza dormida* (1928), Humberto Mauro parte das convenções do melodrama, na busca desses objetivos.

SOBRE O GÊNERO MELODRAMÁTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Como demonstra Ivete Huppes (2000), os primórdios da dramaturgia melodramática remontam às óperas italianas do XVII, tendo se consolidado como gênero, no século seguinte, na França. Entre os motivos para a ampla aceitação popular do gênero, está a sua maleabilidade e seu desapego em relação às elevadas solenidades do trágico. Desse modo, de acordo com Huppes (2000, p. 23), “[...] o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público, identificando nessa adesão caminho para o sucesso”. Com isso, a própria forma do gênero se

⁴ Com filmagens em Campo Grande (MS) e, por isso, considerado o primeiro filme sul-mato-grossense, bem como mato-grossense - dado que, à época, os estados ainda formavam uma unidade federativa.

adapta, trazendo à cena personagens, tempos e espaços reconhecíveis e identificáveis pelo grande público, colocando no centro do drama todas as classes sociais.

A sua popularidade se conecta à adaptabilidade em todas as formas dramatúrgicas e comunicacionais, indo desde a ópera até o noticiário televisivo. Para tanto, baseia-se em convenções estruturais simplificadas, que tiveram suas convenções principais sedimentadas no teatro. Acerca destas convenções, partindo dos esquemas de análise dramática de Norma Román Calvo (2003), podem ser observadas no gênero os seguintes elementos:

- 1º. El autor intenta provocar en el espectador la simpatía por el protagonista, y junto con ella, una emoción sentimental por la persecución que éste padece.
- 2º. El tema se refiere a problemas particulares de un personaje bueno que es perseguido por la maldad. El melodrama clásico muestra la opresión que ejerce un malvado poderoso sobre una víctima inocente, hasta el momento en que la suerte se inclina por el inocente y fulmina al culpable. En el melodrama de aventuras, un héroe aventurero y valiente es perseguido constantemente por uno, o varios malvados, pero al final de la historia, en un golpe de suerte, el héroe vence al malvado.
- 3º. El autor cuenta la historia de manera superficial, sin ahondar en el carácter de los personajes.
- 4º. El autor, por medio de la persecución, trata de generar en la obra un patetismo violento que irá en aumento a medida que progresa el desarrollo de las escenas, hasta que interviene la Providencia y el malo recibe un castigo ejemplar.
- 5º. Los personajes son simples: el héroe, la heroína, el villano.
- 6º. En el melodrama, el personaje conoce su problemática, pero se aferra a sus valores morales y se deja llevar de las situaciones. Es el factor suerte el que determinará la solución del conflicto donde el héroe sale triunfante. Aun si muere, su doctrina o sus enseñanzas triunfan.
- 7º. Emplea un lenguaje común, pero adornado frecuentemente con expresiones exageradas (Calvo, 2003, p. 119).

Com esses elementos em vista, tornam-se mais claros os mecanismos que possibilitam a sintonia do gênero melodramático com o público. Em síntese, parte-se de uma realidade cotidiana e suas personagens, e constrói-se, com linguagem comum, um desenvolvimento de ação fundado na exploração do *pathos* dramático, ou seja, de sua dimensão mais propriamente sentimental.

As oposições entre vício e virtude, bem e mal, baseiam a ação do protagonista, que encontra forte oposição no universo diegético, mas mantém suas convicções morais. Desse elemento, como podemos observar, emana o discurso político-social do gênero. Nesse sentido, segundo Leandro Saraiva e Newton Cannito (2010, p. 86), o “[...] melodrama tenta tornar visível uma ordem moral num mundo aparentemente sem sentido”. Com isso, propõe uma crítica acerca dos problemas sociais observados na vida cotidiana, enquanto reafirma uma posição moral passível de extirpá-los.

Esse trabalho de oposições simplificadas e particularizadas, na concepção de Ismail Xavier (2000), se baseia na necessidade de uma representação sólida que se insere em um conjunto social instável “[...] porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta

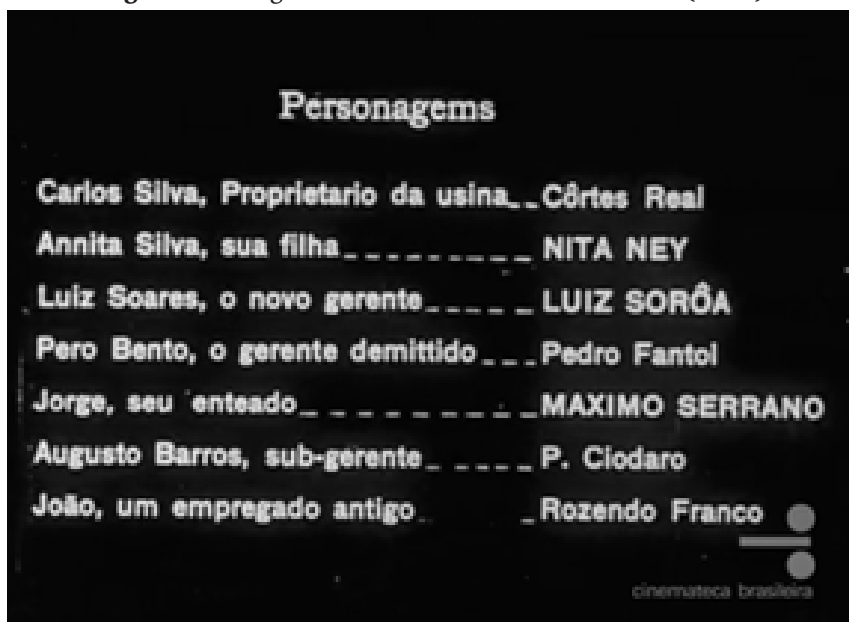
política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética” (Xavier, 2000, p. 85). Assim, o melodrama se coloca no centro do discurso moral de uma sociedade que se aparta de valores sólidos.

Essa representação, por certo, dependerá das características sociais do tempo e espaço em que é produzido. Dito isso, partimos para a observação da obra *Braza dormida* (1928), de Humberto Mauro, buscando compreender suas características históricas, formais e discursivas, enquanto melodrama cinematográfico da fase pré-industrial do cinema brasileiro.

BREVES APONTAMENTOS SOBRE O FILME

A abertura de *Braza dormida* (1928), de imediato, situa a diegese da obra em um espaço onde figura o crescente projeto nacional de industrialização⁵. Isso se dá por meio da apresentação da *dramatis personae* - elemento trazido da dramaturgia teatral, muito comum no cinema silencioso - que apresenta as personagens, majoritariamente, em suas relações de trabalho na usina onde a narrativa se desenvolverá. Nesta ficha, são apresentadas:

Figura 1 – Fragmento de cenas de *Braza dormida* (1928)



Fonte: *Braza dormida* (1928), reprodução Cinemateca Brasileira.

Assim, afirma-se desde o início a temática da industrialização como pano de fundo dos conflitos que se desenvolverão. Em acréscimo, já se tem antecipada a possibilidade do conflito familiar, dada a caracterização das relações de parentesco estabelecidas entre Carlos e Anita, bem

⁵ Como apontou Francisco Iglésias (1985), o processo de industrialização brasileira remete às populações indígenas, bem como à chegada portuguesa. No entanto, é o fim do pacto colonial, em 1808, e a Independência, em 1822, que abrem espaço para o fortalecimento e modernização desse processo. No século seguinte, particularmente no contexto das duas guerras mundiais e sobretudo a partir dos esforços empreendidos no governo de Getúlio Vargas, o projeto industrial brasileiro ganhou impulso decisivo.

como entre Pedro Bento e Jorge. Do encontro entre a exploração da temática da família, com a ambientação da crescente industrial brasileira, emana o conflito melodramático.

A narrativa se inicia na cidade do Rio de Janeiro - nesse período histórico, a capital do Brasil e um exemplar de modernidade nacional -, apresentada como “a grande metrópole brasileira” e “maravilhosa colmeia humana”, marcada pela movimentação em torno do trabalho e dos prazeres.

Dentro desse contexto, é introduzido o protagonista Luiz Soares, caracterizado como um tipo desajuizado. Em meio a sequência inicial, temos belas imagens da área urbana da cidade, com destaque para o enquadramento *plongée* do Hipódromo da Gávea, local que o protagonista visita para apostar em corridas de cavalos.

Em paralelo, na segunda sequência, em um “luxuoso palacete” no interior, entra em cena Anita, tocando piano graciosamente para Carlos, seu pai. Este, no entanto, encontra-se distraído, uma vez que considera necessária a demissão do até então gerente da usina açucareira, Pedro Bento.

De pronto, as caracterizações de Luiz e Anita compõem uma oposição bastante comum na tradição melodramática, sendo personagens antitéticos marcados, respectivamente, pela ousadia e pela amabilidade. A simples oposição das personagens gera, imediatamente, uma antecipação no público afeito ao melodrama, que aguarda daí em diante o encontro e a materialização do contraste romântico.

Após isso, insere-se o desafio do protagonista, tendo em vista que Carlos Silva demite Pedro Bento e contrata, em seu lugar, o jovem Luiz Soares para a gestão da indústria açucareira. Nesse contexto, formam-se as duas subtramas centrais da narrativa, a saber: a perseguição sofrida pelo herói por Pedro Bento, irresignado por sua demissão da gerência da usina; e a intriga amorosa com Anita, devido ao desconhecimento de Carlos acerca das origens familiares de Luiz - que havia sido expulso de casa no Rio de Janeiro - e, por isso, rejeita a relação com sua filha.

Evitando uma descrição exaustiva, podemos já perceber aqui alguns elementos melodramáticos clássicos, que fundamentam a estrutura dramática do filme, como apresentado por Calvo (2003): a oposição moral entre os bons valores, como o trabalho dedicado e a honradez de Luiz Soares; e a virulência, inveja e traição, representadas por Pedro Bento.

Nesse sentido, enquanto o protagonista, outrora rebelde e irresponsável, agora apresenta um comportamento de bom convívio e total adequação ao ambiente, o antagonista aprofunda seu comportamento persecutório, tornando-se cada vez mais agressivo, chegando a dinamitar a chaminé da usina para prejudicar as atividades.

Nesse ponto, temos o elemento mais importante utilizado pelo autor para provocar a simpatia do público - retomando aqui as concepções de Calvo (2003) - uma vez que se põe em cena uma personagem que, demonstrando anteriormente estar envolto em vícios, agora se vê em sincera busca de uma vida virtuosa.

Quanto ao seu antagonista, percebemos efeito de antipatia proporcional, pois, conduzido pelos vícios da inveja e da ira, agrava progressivamente as suas ações.

É pelas mãos de Pedro Bento, inclusive, que se faz a denúncia do relacionamento (por carta anônima) a Carlos Silva, impossibilitando a relação de Anita com o protagonista. Seu objetivo, de conseguir a demissão do protagonista, no entanto, é frustrado.

Em contraposição, o ato intensifica a subtrama do conflito amoroso. Isso posto, temos explorada a temática da impossibilidade de materialização do amor romântico, trazendo à cena mais uma convenção do melodrama clássico, uma vez que, ao saber do romance, o pai da moça a manda para a capital, com o propósito de afastá-la de Luiz Soares. A fidelidade aos seus valores morais, como apresentado por Calvo (2003), não leva o protagonista a rebelar-se, mas, sim, a seguir seu bom trabalho e aproveitar os poucos momentos em que poderá encontrar a sua amada (como, por exemplo, o dia do aniversário dessa).

Outro elemento bastante recorrente no gênero e muito bem articulado aqui, é o enclausuramento do parceiro do protagonista, na figura de Jorge. Esse personagem, no decorrer da narrativa, se torna o único amigo de Luiz Soares, sendo companheiro de serenatas e confidente amoroso do protagonista. No entanto, por ser enteado de Pedro Bento, encontra-se obrigatoriamente ligado ao vilão, residindo e sendo sempre subjugado por ele.

Os conflitos dessas subtramas se resolvem, como de praxe, por uma luta violenta entre vilão e herói, em razão da descoberta da autoria da dinamitação da chaminé da usina, em momento em que o bem triunfa.

Com isso, tanto o protagonista quanto o seu amigo se veem livres de Pedro Bento. Já o conflito amoroso se resolve com um *deus ex-machina* - o qual consideramos o único ponto de maior fragilidade no roteiro de Humberto Mauro -, no qual o pai de Anita descobre os antecedentes familiares de Luiz Soares, sendo o pai deste revelado como um antigo amigo de Carlos e, com isso, pode autorizar o desenvolvimento da relação.

Não obstante à exploração de vários elementos românticos e melodramáticos, a narrativa é temperada com momentos cômicos, como quando um senhor queima os dedos com um fósforo, ao distrair-se olhando as pernas de uma moça que caminhava por um parque urbano.

Ademais, também traz elaboradas cenas da natureza e da movimentada vida na capital do país, passando uma noção de modernidade.

Já nas sequências à frente, aparecem belas cenas que representam o desenvolvimento industrial brasileiro, em especial na usina de açúcar. A produção das cenas internas revela a opulência da mecanização do trabalho, como podemos observar a seguir:

Figura 2 – Fragmento de cenas de *Braza dormida* (1928)



Fonte: *Braza dormida* (1928), reprodução Cinemateca Brasileira.

Em outros pontos da narrativa podemos observar a inventividade e beleza na filmagem de exteriores - credite-se aqui o importante fotógrafo Edgar Brasil - que, a despeito dos poucos recursos econômicos, consegue representar uma ampla variedade de situações, incluindo lembranças oníricas do protagonista, ligadas à paixão por Anita. Em mesmo sentido, podemos observar a representação anunciada da temporalidade noturna - com o auxílio do elemento narrativo de suspensão da descrença - na cena da serenata que marca a despedida do casal, quando a moça é enviada para a capital. Em contraposição, os ambientes onde Pedro Bento encontra-se em ação, são sombrios e escurecidos. Com isso, reforça-se o *pathos* dramático, trazendo maior densidade à narrativa, bem como criando boas oposições visuais entre os elementos da natureza e as imagens do meio urbano e industrial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto um filme de 3ª Época do cinema brasileiro, como pudemos observar, *Braza dormida* (1928) apresenta um nível de maturidade narrativa consideravelmente maior quando comparado às produções ficcionais da Época anterior, fundamentadas basicamente na dramatização de atualidades. O filme aqui analisado, pelo contrário, demonstra certa atemporalidade, devido à inventividade e modernidade da narrativa.

Como observamos, aquele período foi marcado pelo surgimento da literatura cinematográfica, tendo como principal busca a sofisticação da linguagem, junto à constituição de uma identidade frente ao público doméstico. Humberto Mauro, cuja formação em muito passa por essas revistas (e seu sucesso é atestado por elas), partiu das convenções do melodrama clássico, em busca de concretizar esses objetivos. Muito embora, como buscamos demonstrar, o filme inscreva-se no âmbito do melodrama, faz isso com certa originalidade; fugindo, consideravelmente, de formas caricaturais comuns ao período.

Entre as principais estratégias narrativas utilizadas para esse fim, destacam-se a exploração de momentos cômicos (como na comentada cena do parque), e a construção de uma perspectiva lírica para o romance, afastando-se do conflito interpessoal clássico, materializado unicamente no plano exterior. Esses aprofundamentos da caracterização da personagem melodramática, além disso, parecem dialogar com a nova realidade representada na obra, marcada pelo desenvolvimento do urbanismo e da industrialização.

Em sua diegese, retomando as considerações de Saraiva e Cannito (2010) e Xavier (2000), o cineasta busca explorar a desestabilização da ordem moral advinda desse novo modo de vida, ao mesmo tempo em que propõe uma solução baseada no amor e na amizade. Compreendemos, desse modo, que o filme de Humberto Mauro representa tanto o sonho quanto as dificuldades inerentes ao processo de industrialização no país. Isso se dá, tanto no plano do objeto estético representativo de uma realidade social colocada, como enquanto produto fílmico da Época que abriria caminho para a industrialização do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**. Rio de Janeiro: PUC, v. 10, nº 20, jan.-jun. 2010.
- BRAZA DORMIDA**. Direção: Humberto Mauro. Roteiro: Humberto Mauro. Brasil: [s.n.], 1928. Filme (65 min), p&b, mudo.
- CALVO, Norma Román. **Para leer un texto dramático**. México: Editorial Pax México, 2003.
- CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. Melodrama. In: **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora, 2010. p. 85-87.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GUILHERME, Olympio. Divagações de um Gordo. Rio de Janeiro: **Revista Cinearte**, v. 18, n. IX, p. 19-22, 1929.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- IGLÉSIAS, Francisco. **A industrialização brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói/Goiânia: Editora da Universidade Federal Fluminense/Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1994.
- MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. **Alceu**. Rio de Janeiro: PUC, v. 8, nº 15, jul-dez. 2007.
- XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Novos Estudos**, v. 2, n. 57, p. 81-90, 2000.

VIDAS DESLOCADAS: DISCUSSÕES SOBRE TRAUMA, INFÂNCIA E VIOLAÇÕES DE DIREITOS HUMANOS A PARTIR DO FILME *CAFARNAUM* (2018), DE NADINE LABAKI

Flávia Abud Luz

INTRODUÇÃO

O trauma em *Cafarnaum* é retratado não como uma reação a eventos isolados, mas como uma experiência permanente de desamparo, na qual a infância se desenrola sob a lógica da sobrevivência, visto que o Estado libanês em si se apresenta na narrativa fílmica em toda a sua controvérsia política, econômica e social. Em tal contexto observamos o mesmo como um ator fragmentado em sua ação, ou seja, ao mesmo tempo em que exerce a violência ao punir em prol da “ordem pública” (a partir da polícia ou do aparelho judiciário), o Estado fracassa em sua função de garantia de direitos fundamentais, principalmente aos grupos mais vulneráveis, tais como as crianças e adolescentes, bem como os imigrantes indocumentados.

Zain vive em um contexto de pobreza extrema, onde é privado de direitos básicos como alimentação, educação, afeto e segurança. Sua trajetória é marcada por eventos traumáticos contínuos, como a exploração do trabalho infantil, a negligência familiar, a perda precoce da irmã Sahar — forçada a um casamento infantil —, e a vivência do abandono institucional. Apesar disso, o personagem não é reduzido à condição de vítima: sua rebeldia, lucidez e senso de justiça revelam uma forma de resistência que desafia a invisibilização de corpos infantis pobres. A convivência entre Zain e o bebê Yonas estabelece um vínculo solidário entre sujeitos marginalizados, criando um microcosmo de afeto e cuidado em meio ao caos.

Com o intuito de identificar como o filme representa traumas cumulativos, formas de sobrevivência e microcomunidades de cuidado improvisadas o presente artigo será dividido em três seções.

A primeira, denominada *Beirut, Líbano: da Paris do Oriente aos desafios socioeconômicos e políticos do século XXI*, apresenta o *lôcus* da análise proposta pelo filme de Labaki, o Líbano, a partir de uma discussão de seu histórico político-social desde o século XX até o século XXI, considerando que a produção cinematográfica apresenta um momento específico do país: as principais consequências econômicas e sociais referentes ao elevado número de imigrantes vindos do conflito civil sírio, principalmente no contexto da já evidente pobreza e desigualdade nos subúrbios de Beirute.

Já a segunda seção, *Trauma, infância e violações de direitos*, desenvolve discussões teóricas sobre trauma em suas diferentes manifestações, bem como refúgio e as violações de direitos humanos, por meio de uma revisão de literatura.

A última seção, *Através das lentes de Labaki*, analisa elementos narrativos, estéticos e simbólicos do filme a partir da articulação do conteúdo de cenas e diálogos, obtido pela análise de códigos que compõem a análise fílmica (Penafria, 2009), com discussões sobre trauma e refúgio e as violações de direitos humanos, destacando a maneira pela qual o filme representa tais temáticas e suas consequências mais profundas no contexto dos subúrbios de Beirute.

BEIRUT, LÍBANO: DA PARIS DO ORIENTE AOS DESAFIOS SOCIOECONÔMICOS E POLÍTICOS DO SÉCULO XXI

Quando o Líbano se tornou independente do mandato francês, ainda em 22 de novembro de 1943, um delicado equilíbrio foi desenvolvido entre as diferentes comunidades confessionais existentes no país¹ a partir do chamado Pacto Nacional de 1943, acordo que estipulava a divisão de posições legislativas, executivas e militares de acordo com a proporção demográfica das dezoito comunidades que compunham o território libanês.

Deste modo, aos cristãos maronitas, a maior comunidade confessional de acordo com o Censo nacional de 1932, foi reservado a Presidência do país; aos muçulmanos sunitas o cargo de Primeiro Ministro e aos muçulmanos xiitas foi entregue a Presidência do Parlamento, uma posição relativamente mais fraca de acordo com a proporção demográfica desta comunidade. Além disso, o Pacto Nacional também definiu que a divisão do Parlamento libanês seria de 5/6 a favor dos cristãos antes os muçulmanos, porém o artigo 95 da Constituição Libanesa expressava a possibilidade de uma revisão da proporção das comunidades confessionais, garantindo uma representação mais justa em um futuro que não se concretizou pois o Pacto apenas aprofundou as divisões políticas, econômicas e sociais. (Trabolsi, 2012)

Nas décadas subsequentes as alterações demográficas a favor dos muçulmanos fizeram como que esta comunidade demandasse uma reestruturação das instituições políticas, visando refletir a nova configuração do país. No entanto, a demanda muçulmana considerava em maior intensidade os interesses dos muçulmanos sunitas, principalmente pelo fato dos mesmos possuírem um poder de barganha maior em uma estrutura institucional reconhecida pela República do Líbano. A comunidade muçulmana xiita, por sua vez, precisou encontrar formas de se organizar para poder ser capaz de pleitear alterações no *status quo* do sistema político nacional.

O surgimento de grupos islâmicos e movimentos no mundo Árabe e Levante (região que compreende países como Líbano, Síria, Iraque) foi analisado por autores como Salibi (1988), Nahas (1999) e Trabolsi (2012), como uma espécie de consequência direta da existência de

¹ Explicar o conceito de comunidade confessional e citar as que existem no país

fatores de crise/ou fratura, relacionados, sobretudo, às esferas sociocultural, econômica, política e religiosa. Embora tais fatores possam demonstrar uma similaridade entre os movimentos, aspectos de ordem política doméstica também influenciaram os rumos, dimensões e atuação dos referidos movimentos islâmicos.

No Líbano, uma conjuntura composta por fatores domésticos (de ordem política, social e religiosa) e regional (deslocamento de palestinos para o Líbano, bem como o processo de reavivamento religioso xiita no Iraque e no Irã) conduziram à politização da comunidade xiita libanesa ao longo das décadas de 1960 a 1980.

Entre os fatores domésticos de ordem política é possível destacar a própria constituição do sistema político nacional, baseado na instituição do Pacto Nacional (1943) em que o poder e as funções do governo libanês são divididos de acordo com o compromisso de distribuição de poder em bases confessionais. O referido sistema reforçou o desequilíbrio político e econômico, sobretudo entre cristãos e muçulmanos, e permitiu o surgimento e a posterior manutenção de famílias (ou *Zu'ama'*) que dominaram a política xiita até a década de 1960, em contraponto ao movimento de busca pela autoafirmação e representatividade da comunidade xiita que se entendia marginalizada nas esferas política, social e econômica.

Os aspectos de ordem social e econômica estiveram relacionados aos fluxos migratórios, sobretudo da população xiita residente na região sul do país, rumo à cidade de Beirut e seus arredores; além disso também ocorreu uma imigração para países vizinhos, bem como o aumento da taxa de natalidade no interior da comunidade xiita libanesa (Salibi, 1988).

Já os fatores regionais trouxeram uma importante força catalisadora das tensões pré-existent no Líbano, entre eles destacaram-se: a imigração de refugiados palestinos (sobretudo ao final da década de 1940, como uma consequência da criação do Estado de Israel e a retirada forçada de parcelas da população palestina residente na região); e a presença de grupos armados como a Organização para a Libertação da Palestina (OLP), que desafiou a autoridade do governo libanês e se estabeleceu na região sul do país, principalmente em *Biq'a* e Beirut, de onde o grupo passou a perpetrar ataques contra o Estado israelense.

Ainda no final da década de 1950 as desigualdades socioeconômicas e políticas existentes no Líbano ficaram evidentes aos dirigentes no momento em que eclodiu aquele que foi o conflito mais substancial até então entre as comunidades muçulmanas e cristãs. Entre as pautas apresentadas pelos figuraram as disparidades relacionadas ao acesso aos sistemas educacional e de saúde, a reivindicação por investimentos em urbanização em regiões periféricas, habitadas em sua maioria por muçulmanos xiitas e drusos.

Um aspecto importante de ser mencionado aqui foi o relacionamento estabelecido entre as comunidades confessionais libanesas e seus aliados externos, visto que neste caso se configurou uma espécie de embate entre a influência ocidental (principalmente norte-americana e europeia) e pan-árabe (liderada pelo Egito).

As reivindicações da comunidade confessional xiita libanesa, relacionadas, principalmente, à busca por uma representatividade política proporcional à expressão populacional desta comunidade, passaram a ter ressonância apenas na década de 1960, quando a referida comunidade vivenciou uma transformação crucial: a ascendência da liderança de Moussa Al-Sadr, um clérigo nascido no Irã, que propiciou a revitalização do islamismo xiita libanês em torno da organização de instituições que facilitassem a representação da comunidade junto ao sistema político libanês, como, por exemplo, a criação do *Movimento dos Necessitados*, uma organização de fundo religioso e social.

O colapso do modelo de sistema político confessional libanês, seguido pela intervenção externa – de países como Estados Unidos, Síria, Egito – apoiando diferentes comunidades confessionais, propiciou a escalada do conflito político-confessional para uma Guerra Civil que perdurou certa de quinze anos, desde 1975 até o ano de 1990, momento em que o Acordo de Taif, que colocou um fim nos conflitos armados, entrou em vigor. O período da Guerra Civil trouxe uma instabilidade econômica e política ao país ao destacar desigualdades já existentes. Sob o aspecto econômico a desestabilização ficou evidente a partir da quebra de setores importantes, como o setor bancário, o de turismo, o de serviços e o agrícola. No campo político ocorreu o surgimento de grupos armados de caráter confessional que passaram a exercer um poder direto em diversas regiões, como ao sul no Vale Beka.

A reestruturação do sistema político, a partir do Acordo de Taif (1989/1990), garantiu uma reforma até então inédita no que se refere ao equilíbrio de poder político interno, considerando os aspectos confessionais. Sob uma perspectiva socioeconômica, a o Líbano pós-Taif trilhou um caminho com forte influência do mercado, focando principalmente nos setores financeiro, imobiliário e de serviços, notadamente na área da Grande Beirute.

Dibeh (2005) ressalta que essa abordagem elegeu a captação de recursos estrangeiros e o aumento da dívida pública como propulsores do desenvolvimento econômico, em vez de investir no fortalecimento da produção interna e na união da sociedade. Em decorrência disso, apesar da modernização da infraestrutura urbana, o país passou a enfrentar altos índices de desigualdade social, desemprego persistente e instabilidade nas contas públicas, aumentando a dependência do exterior e a fragilidade da economia. Na esfera da política e da economia, de 1990 a 2011, o governo libanês enfrentou grandes limitações em suas instituições, causadas pela divisão do poder político e pela ação de grupos regionais e não governamentais. A partir de 2011 o país passou a lidar com um elevado fluxo de imigrantes vindos da Síria, principalmente por conta do conflito civil no país vizinho, e de outras regiões, como o Norte da África.

TRAUMA, INFÂNCIA E VIOLAÇÕES DE DIREITOS HUMANOS

Em *Cafarnaum* (2018), obra cinematográfica que combina ficção e realidade para retratar a vida de crianças e imigrantes submetidos à extrema vulnerabilidade no Líbano contemporâneo, o

público é conduzido pelas lentes de Labaki à complexidade da vida do jovem Zain (o protagonista) desde as primeiras cenas.

No início do filme observamos o pequeno Zain encontrasse com as roupas sujas e está em uma espécie de delegacia de polícia improvisada. Um médico mais velho pede que o adolescente abra a boca e rapidamente confirma que considerando a perda dos dentes de leite o mesmo deveria ter entre 12 e 13 anos de idade. Ao mesmo tempo a câmera de Labaki nos leva para uma prisão em que diversos imigrantes e trabalhadores de origens variadas – em sua maioria mulheres – ouvem atentamente um policial chamar determinados nomes em um tipo de antessala da mesma delegacia improvisada.

A sequência de cenas seguintes apresenta a complexidade da situação que ali já seria tratada: o jovem Zain, agora algemado, atravessa um longo corredor cheio de pessoas e representantes da imprensa local. Os olhares de Zain e da imigrante Tigest parecem se cruzar por alguns segundos (mesmo com Zain evitando tal contato ao abaixar a cabeça em direção ao chão) enquanto ambos são levados à entrada da sala de júri,

Em seguida Zain entra na sala da corte. O juiz, então, o chama por seu nome completo – Zain Al Hajj – e pede que o guarda retire suas algemas. Os próximos nomes chamados são de Souad e Selim Al Hajj, respectivamente mãe e pai do jovem, e respondem alguns questionamentos do juiz. Na sequência que se segue os espectadores conhecem apenas uma fração dos acontecimentos que trouxeram Zain para aquele local: anos de negligência parental, violações de direitos, um homicídio em defesa da irmã e uma sucessão de violências físicas, emocionais e institucionais fizeram com que Zain decidisse processar seus pais por tê-lo colocado no mundo.

Tais revelações são apenas o início de um doloroso retrato do trauma, das violações de direito e do contexto socioeconômico em que Zain, sua irmã mais nova Sahar, a refugiada Tigest e seu filho Yonas se encontram e têm seus caminhos mudados. Considerando os estudos sobre trauma, refúgio/deslocamento e direitos humanos e suas violações como eixos centrais a presente seção parte dos mesmos para compor o arcabouço teórico que permitirá a análise fílmica, realizada na seção três.

TRAUMA: ENTRE CONCEITOS, MEMÓRIA E REPRESENTAÇÕES

O trauma possui um lugar importante na narrativa de *Cafarnaum* (2018) e as discussões para entender tal narrativa e representação, especialmente quando relacionado à infância e a contextos de deslocamento e pobreza extrema, exigem uma abordagem multidisciplinar que articule psicologia, sociologia, estudos culturais e teoria crítica.

O trauma, conforme argumenta Cathy Caruth (1996), não se restringe a um evento isolado, mas a uma experiência que retorna de forma insistente, deslocada e lacunar, manifestando-se como memória não simbolizada. A autora sugere que para entender o trauma devemos prestar menos atenção ao evento em si e mais à maneira como a pessoa o experimenta, recorda e relata.

Segundo ela, o trauma não é simplesmente definido pela gravidade da situação violenta, mas sim pela dificuldade da mente em processá-lo no instante em que acontece.

A pessoa que vivenciou um trauma tem dificuldade em processar totalmente o que aconteceu, então a lembrança volta depois em pedaços, se repetindo e, muitas vezes, sem que a pessoa queira. O trauma se mostra, então, como uma dificuldade de entender o que houve logo que aconteceu, sendo vivido quando já não dá mais para lidar com ele da melhor forma.

Um ponto crucial na teoria de Caruth reside na ligação entre o trauma e a maneira como o contamos. Ela defende que o trauma desafia a própria linguagem, uma vez que a experiência extrema se furta a uma expressão total. Porém, é precisamente no esforço de narrar — mesmo que de forma quebrada ou simbólica — que o trauma encontra um caminho para ser processado, sendo que o silêncio, a pausa e a reincidência ganham importância na comunicação do trauma.

Considerando a percepção de Caruth de que o trauma não é um evento isolado em si é possível ampliar o debate no sentido de conectar trauma e história coletiva, apresentando não apenas o aspecto individual, mas toda uma dimensão ética e histórica que envolve experiências que demandam escuta e reconhecimento por parte do outro. Além de trazer tal conexão, as contribuições de Caruth também foram relevantes para o desenvolvimento de outros autores sobre o tema do trauma, refletindo principalmente a compreensão de sua complexidade.

No livro *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence From Domestic Abuse to Political Terror* (1992), Judith Herman aprofunda a ideia de trauma complexo, retratando-o como um tipo de angústia psicológica gerada não por um episódio único e chocante, mas por vivências longas, constantes e que se acumulam, sendo marcadas pela violência. Diferentemente do trauma clássico, geralmente associado a acidentes ou desastres pontuais, o trauma complexo emerge de relações contínuas de abuso, negligência ou coerção, como violência doméstica, exploração infantil, abuso sexual, cárcere, tortura e opressão política.

O trauma complexo se manifesta principalmente através do abalo da segurança fundamental que nutre nossa vida mental. Se a violência se instala no dia a dia, o mundo como anteriormente conhecido e vivenciado perde o seu aspecto de previsibilidade, fato que reduz a confiança em si e naqueles que estão ao seu redor.

Tal quebra de segurança não é apenas uma resposta ao perigo, mas transforma profundamente a maneira pela qual a pessoa se enxerga, vê e percebe o mundo. Quem vivenciou o trauma pode alterar seu comportamento, inclusive desenvolver mecanismos de defesa ou apresentar estados de inação, ações estas que podem ser entendidas como necessárias para a adaptação psíquica mas ao longo do tempo se tornam prejudiciais.

Nesse sentido, Herman (1992) destacou:

O medo de conflito ou constrangimento social pode impedir que as vítimas ajam a tempo. Mais tarde, sobreviventes que ignoraram sua própria “voz interior” podem ser furiosamente críticos de sua própria “ingenuidade”. Transformar

essa autocrítica severa em um julgamento realista pode, de fato, ajudar a recuperação. Entre os poucos resultados positivos relatados por sobreviventes de estupro está a determinação de se tornarem mais autossuficientes, de demonstrar maior respeito por suas próprias percepções e sentimentos, e de estarem melhor preparados para lidar com conflitos e perigos (Herman, 1992, p. 43, tradução minha).

O papel que a comunidade, ou o convívio social em si, desempenha é relevante, visto que compartilhar a experiência traumática com outras pessoas é condição fundamental para que a pessoa que vivenciou o trauma consiga reconstruir a sensação de que o mundo ainda tem sentido. Esse processo exige não apenas o apoio de pessoas próximas, mas também o envolvimento da comunidade em geral.

A resposta coletiva exerce papel decisivo na superação do trauma, pois a restauração do vínculo rompido entre o indivíduo traumatizado e a sociedade depende do reconhecimento público do sofrimento e de ações concretas para atribuir responsabilidades e reparar os danos. Reconhecimento e restituição são, portanto, elementos indispensáveis para a reconstrução do senso de ordem e justiça do sobrevivente. Um exemplo dessa dinâmica em que a ação coletiva é esperada – e até mesmo necessária – para lidar com traumas é expressado pela autora a partir da discussão das experiências de soldados que retornam da guerra muito sensíveis ao grau de apoio recebido pela sociedade. Eles buscam sinais visíveis de reconhecimento público e frequentemente expressam ressentimento diante da indiferença social e do risco de esquecimento de seus esforços. Por isso, por exemplo, veteranos se organizam para garantir que suas experiências não sejam apagadas da memória coletiva, reivindicando reconhecimento.

Outro elemento fundamental do trauma complexo, segundo Herman (1992), é o impacto profundo observado sobre a identidade e a autoimagem da pessoa que vivenciou o trauma. A exposição contínua à violência tende a gerar sentimentos persistentes de vergonha, culpa e impotência, levando o sujeito a internalizar a responsabilidade pelo sofrimento vivido. Em vez de compreender a violência como uma injustiça externa, a pessoa traumatizada frequentemente a interpreta como falha pessoal. Essa distorção da autoimagem compromete a capacidade de agência e reforça a submissão, especialmente quando o agressor ocupa uma posição de autoridade ou cuidado, como ocorre em relações familiares.

Além do impacto sobre a identidade e a autoimagem citados acima um destaque importante deve ser feito com relação as alterações emocionais vividas por aqueles que enfrentaram o trauma complexo. Ao descrever os estágios de recuperação das referidas pessoas Herman (1992) apontou a existência de oscilações entre estados de hiperexcitação (ansiedade, raiva e impulsividade) e estados de apatia (caracterizados pelo desligamento afetivo e pela indiferença), sendo que em ambos os estados a vida social, os relacionamentos são prejudicados.

INFÂNCIA, DIREITOS E SUAS VIOLAÇÕES

A infância, como etapa fundamental do desenvolvimento humano e diferenciada, é marcada pela necessidade de cuidado, proteção e reconhecimento para que o referido processo ocorra em sua plenitude do ponto de vista emocional, relacional e físico. Nesse sentido cabe refletir sobre a infância de maneira interdisciplinar e complexa (como a realidade de sua vivência) e aqui encontramos muitos pontos interessantes acontecendo entre a psicologia, a sociologia e as normativas jurídicas, considerando a proteção e o desenvolvimento integral das crianças e a compreensão de que as mesmas precisam de ambientes estáveis para desenvolverem suas capacidades de forma integral e saudável.

Ao considerar a relação entre o ambiente e o desenvolvimento infantil, mais precisamente os impactos do primeiro na organização emocional e cognitiva dos indivíduos, o psicanalista Donald Winnicott debruçou-se à compreensão do que denominou *processo de maturação*, ou seja, o processo pelo qual a criança alcançaria um nível de amadurecimento emocional. Winnicott (2000) destacou a relevância do *ambiente suficientemente bom*, considerando aqui um espaço de desenvolvimento de relações que garantiriam cuidado contínuo, bem como previsibilidade e responsividade às necessidades e anseios da criança.

Para Winnicott (2000) a construção do eu (*self*) se alicerça numa base primária de sustentação/apoio (*holding*) em que a criança deve se sentir cuidada de maneira integral (nos âmbitos físico e emocional) para assim ter as condições de desenvolver seu potencial e habilidades. Quando tal alicerce não se faz presente na infância, ou seja, quando os pais (aqueles que deveriam ser os agentes promotores de tal cuidado) falham de maneira constante o desenvolvimento psíquico é comprometido, o que pode permitir a construção de algumas estratégias defensivas precoces, que têm como objetivo garantir a sobrevivência em um contexto de insegurança (física e/ou emocional).

Embora partissem de matrizes teóricas distintas, autores como John Bowlby e Erik Erikson compartilhavam o entendimento de que o desenvolvimento infantil depende de um ambiente relacional suficientemente estável, capaz de oferecer cuidado, reconhecimento e mediação simbólica. Bowlby destacava em suas reflexões o papel da relação estabelecida entre criança e cuidados primário (mãe, pai, ou figuras familiares mais diretas), sobretudo ao falar do apego – compreendido aqui como parte de um sistema biológico e relacional –, que permitia justamente a formulação de vínculos que dependendo de sua configuração (segura, insegura, desordenada) detinham o potencial de comprometer a regulação emocional da criança, bem como a sua capacidade de confiar nos outros e estabelecer conexões mais profundas.

Erikson não foca suas análises exclusivamente no apego, mas sugere que cada etapa do desenvolvimento infantil é precedida por uma espécie de crise normativa, visto que para o autor as transformações psíquicas ocorridas no interior dos sujeitos decorrem de uma complexa relação entre as normas aprendidas socialmente, as exigências, as expectativas e a formação da consciência

de si que compõe os processos de construção da personalidade. Contudo, o ambiente (entendido no referido contexto como o espaço em que as relações sociais se desenvolvem), e principalmente o ambiente familiar continua sendo apontado por Erikson como espaço potencial, capaz de alavancar os processos cognitivos da criança ou impactá-los, aspecto geralmente vinculado em contextos de negligência parental.

As discussões sobre o desenvolvimento infantil, principalmente a abordagem psicanalítica de Winnicott, dialogam de maneira profunda com os princípios contidos na Convenção sobre Direitos da Criança (1989), documento elaborado após décadas de debate no contexto da Assembleia Geral das Nações Unidas para lidar com a preocupação comum dos Estados parte com relação ao direito à proteção integral, à convivência familiar segura, à educação e ao desenvolvimento pleno.

A Convenção foi um marco normativo internacional no que diz respeito à proteção integral da infância, visto que ao reconhecer a criança como sujeito de direitos foi capaz de estabelecer obrigações claras aos Estados acerca da garantia de condições materiais, afetivas e simbólicas necessárias ao seu desenvolvimento pleno. Artigos centrais do documento asseguram o direito à saúde (art. 24), à educação (28º e 29º artigos), à proteção contra todas as formas de violência, abuso e exploração (19º artigo) e ao direito a um padrão de vida adequado (27º artigo), compreendendo tais dimensões como interdependentes e indissociáveis.

Além de base legal para os Estados-parte, a Convenção estipulou elementos que garantiram uma proteção jurídica à temas que compõem as condições ambientais consideradas essenciais para o desenvolvimento infantil saudável. Porém, a implementação das garantias e princípios presentes no documento internacional encontra obstáculos decorrem de fatores estruturais — como pobreza, desigualdade social, instabilidade política e conflitos armados —, bem como de limitações institucionais relacionadas à fragmentação das políticas de saúde, educação e assistência social (Sarmiento, 2015).

A principal dificuldade observada na implementação da Convenção tem sido justamente compatibilizar entendimentos concebidos como universais x práticas culturais socialmente aceitas, ou seja, entre os desafios da prática figura um importante elemento cultural que torna a compreensão de proteção da infância diferenciada. Dessa forma, práticas socialmente naturalizadas — como o trabalho infantil, o casamento precoce, a punição física e a responsabilização precoce das crianças pela sobrevivência familiar — entraram em tensão com os princípios da Convenção, especialmente o princípio do *melhor interesse da criança*, que em seus incisos I e II apresenta o papel dos Estados e instituições em tal garantia:

1. Todas as ações relativas à criança, sejam elas levadas a efeito por instituições públicas ou privadas de assistência social, tribunais, autoridades administrativas ou órgãos legislativos, devem considerar primordialmente o melhor interesse da criança.
2. Os Estados Partes comprometem-se a assegurar à criança a proteção e o cuidado que sejam necessários ao seu bem-estar, levando em consideração

os direitos e deveres de seus pais, tutores legais ou outras pessoas legalmente responsáveis por ela e, com essa finalidade, tomarão todas as medidas legislativas e administrativas adequadas. (Organização das Nações Unidas, 1989, art 3º).

A desconexão observada entre as leis internacionais e as práticas socioculturais demonstra que a salvaguarda das crianças vai além da mera adesão formal à Convenção, ou seja, requer a criação de estratégias políticas que considerem o ambiente cultural específico, impulsionando mudanças sociais que respeitem as peculiaridades de cada localidade.

ATRAVÉS DAS LENTES DE LABAKI

Cafarnaum (2018) é um lembrete forte da diretora Nadine Labaki sobre o trauma, a violência e o desemprego na infância libanesa, principalmente se tomarmos como base os contextos de deslocamento (interno e externo) e pobreza extrema, elementos fortemente presentes no filme, seja por meio dos diálogos ou das imagens externas que, por sua vez, captam muito bem a falha do Estado com relação à sua população mais vulnerável: as crianças.

A trajetória de Zain espelha de maneira notável o que Hermann (1992) denominou trauma complexo, visto que sua dor não advém de um único evento devastador, mas sim de uma constante vivência de diversas formas de violência e pela falta de cuidados básicos, cuidados estes que deveriam ser desempenhados por sua família e pelo sistema de proteção social do Estado.

O jovem Zain (bem como seus irmãos) cresceu em um ambiente de privação extrema, marcado por abandono parental, exploração do trabalho infantil, fome e insegurança cotidiana. Esse cenário configura um tipo de violência prolongada que, segundo Herman (1992), atinge o sujeito não apenas no plano da memória traumática, mas na própria construção da personalidade, do senso de valor e das formas de vínculo.

Nesse sentido diversas cenas do filme são marcantes ao retratarem as condições de vida do jovem, sendo que entre elas farei o destaque de três delas. A primeira, ocorre logo nos primeiros minutos do filme e nela mesmo observamos Zain trabalhando em um pequeno mercado, fazendo atividades de grande esforço físico para sua idade, até que em determinado momento ele para na calçada e fica observando um ônibus de pequeno porte transportando crianças que voltam da escola para casa. Ao ver as crianças saindo do veículo e pegando suas mochilas e demais itens do material escolar ele fala que não pode fazer o mesmo, ou seja, que não pode frequentar a escola, aspecto que constitui direito fundamental para crianças, pois precisa ajudar financeiramente os pais em casa, garantindo a subsistência da família.

Ainda naquela mesma noite Zain leva o assunto de querer frequentar a escola aos pais, em um momento em que a família se reuniu para jantar, mas é desencorajado pelos pais. No frame, os pais discutem sobre a necessidade ou não do jovem ir à escola e apenas um elemento parecia convencê-los de um possível benefício: estando na escola o jovem receberia da instituição

comida e roupas. Esse aparente momento de concordância de ambos com relação ao pleito de Zain termina rapidamente quando o pai lembra sua esposa e seu filho que mesmo assim ainda seria melhor “para a família” que ele continuasse trabalhando no mercado do vizinho Assad, visto que assim conseguiria levar comida para casa.

O *frame* supramencionado permite observar um elemento importante do trauma complexo de Zain: um verdadeiro colapso da segurança básica que deveria ser proporcionada por sua família mais próxima, no caso seus pais. Assim, observamos que os genitores de Zain, que deveriam ser agentes de cuidado, são as fontes diretas de risco e abandono vivenciado por ele e seus irmãos. A casa, que deveria ser espaço de proteção, é um ambiente de violência (sobretudo física, por parte do pai de Zain) e carência. Isso contribui para que Zain se desenvolva em um estado de alerta constante, com respostas defensivas típicas de sobrevivência, como agressividade, desconfiança e fuga. A segunda cena emblemática das violências vivenciadas por Zain é observada quando o jovem descobre que sua irmã mais nova, Sahar, tinha sido morta pelo seu marido (Assad) no contexto das núpcias e ele não demonstrou nenhum tipo de remorso ao entregar o corpo da jovem à sua família. O evento crítico, fruto de outra violência que foi o casamento infantil de Sahar, intensifica e reorganiza o trauma acumulado por Zain ao longo dos seus poucos anos de vida e em um ato de desespero para tentar lidar com a morte de sua irmã mais nova o jovem decide partir para a violência e de alguma forma honrar a memória da mesma.

A ação foi imediata: Zain ataca firmemente com uma faca o cunhado, homem este que inclusive era o chefe dele no mercadinho em que trabalhava para auxiliar no sustento da família, e deixa de vez a casa e a vida com sua família. A partir daquele momento o jovem estava só em um mundo hostil, porém tinha rompido com um ciclo de violência física, verbal e emocional proporcionada pela atitude negligente de seus pais.

A terceira cena já retrata Zain vivendo em regiões mais periféricas de Beirut, juntamente com uma expressiva comunidade de pessoas imigrantes e refugiadas, e nesse ambiente que aparentemente poderia ser intimidante pela insegurança o nosso protagonista, embora endurecido pela violência cotidiana, desenvolve uma relação de cuidado com a imigrante Tigest e seu filho (o pequeno Yonas) sugerindo que, mesmo em contextos traumáticos, ainda há possibilidade de conexão afetiva — porém em bases instáveis, sempre ameaçadas pela precariedade social, sobretudo relacionada à dificuldade de ambos em garantirem a sua subsistência básica.

O cuidado desempenhado por Zain para manter o pequeno Yonas seguro enquanto a sua mãe se desdobra em três empregos para garantir a sobrevivência de ambos possui um ar de ternura que aquele não pode vivenciar no interior da própria família a não ser pela presença doce e inocente de sua irmã Sahar, a única pessoa com quem Zain tinha uma real conexão de afeto e irmandade até o momento em que a jovem foi entregue em casamento por seus pais. Apesar de observar a possibilidade de conexão afetiva com esse novo núcleo familiar, a relação evidencia uma inversão de papéis que aprofunda a violação de direitos: ao assumir responsabilidades

parentais, Zain é privado de sua condição infantil, contrariando o princípio do direito à infância protegida, central tanto para a psicologia do desenvolvimento quanto para os direitos humanos.

A negligência dos pais de Zain com relação à vida dele e de seus irmãos evidencia-se também no filme a partir de diálogos, silêncios e ações que expressam uma falha no aspecto central do desenvolvimento infantil, a saber: a oferta de um ambiente relacional suficientemente estável, capaz de oferecer cuidado, reconhecimento e mediação simbólica.

Zain teve seus direitos inseridos na Convenção sobre os Direitos da Criança constantemente desrespeitados, principalmente o acesso à educação (28º e 29º artigos), a proteção contra exploração e trabalho infantil (32º artigo) e o direito a um nível de vida digno (27º artigo). As atitudes que tomou – tais como sair de casa, buscar empregos sem carteira assinada e encarar tarefas de gente grande – não são opções de verdade, mas sim uma maneira de fazer frente às adversidades, mantendo-se vivo.

Assim, a atitude de Zain de colocar os pais na justiça pode ser vista como uma forma de mostrar que o governo e a família falharam em proteger, o que se encaixa com a ideia de Winnicott (2000) de que, se não houver um lugar seguro para crescer, a pessoa pode ter problemas emocionais e dificuldade em seguir em frente.

Tigest, a jovem etíope que personifica a realidade difícil de mães migrantes sem documentos, expõe ao longo do filme a falta de amparo global às crianças refugiadas ou descendentes de imigrantes. Sua batalha para evitar que Yonas fosse deportado e sofresse violência do sistema mostra o conflito entre o direito da criança à identidade, cidadania e registro (7º artigo) e as duras normas de imigração. Uma cena marcante nesse sentido ocorre quando durante seu testemunho no julgamento de Zain a jovem Tigest é questionada sobre o motivo de ter deixado seu filho ser cuidado por Zain e ela conta que em um contexto de vida precária como o que viviam ele foi essencial para ajuda-la com o filho, impedindo inclusive que ele ficasse exposto ao interesse de pessoas ligadas ao tráfico de pessoas, como o personagem Aspro, que além de forjar o documento de permissão de trabalho no país ainda queria “comprar” o Yonas e entregá-lo à uma família estrangeira.

Desde os seus primeiros momentos observamos que o pequeno Yonas personifica a fragilidade inerente à infância no contexto do filme. Sua vida foi impactada de diversas maneiras: pela falta de acesso a cuidados médicos adequados (24º artigo), pela ausência de amparo específico em situações de refúgio (22º artigo) e pela privação das condições essenciais para viver e crescer (6º artigo), todos elementos que de acordo com a anteriormente mencionada Convenção sobre os Direitos da Criança. A total necessidade de auxílio por parte de Zain e Tigest destaca a importância do que Winnicott (2000) define como um ambiente de suporte nas fases iniciais da vida; quando essa base é afetada pela instabilidade, pela ilegalidade e pela marginalização, o progresso da criança fica seriamente comprometido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cafarnaum opera como denúncia política e como gesto de responsabilização ética, revelando que tanto o trauma infantil quanto a condição do refúgio são produzidos por mecanismos sociais estruturais e por dispositivos que regulam a visibilidade das vidas precárias.

Na trama e nas imagens, as diversas maneiras pelas quais os direitos essenciais das crianças são desrespeitados ganham forma, especialmente em situações de grande miséria, migração forçada e falta de apoio governamental. O filme, ao entrelaçar as ideias de trauma, infância, violações de direitos revela, não só o sofrimento de cada um, mas também um sistema de marginalização onde as crianças são constantemente deixadas sem amparo, atenção e valorização pela sociedade.

A partir de estudiosos da psicologia infantil e do trauma – como Winnicott, Caruth e Herman –, foi possível compreender que a recusa de direitos básicos, como acesso à saúde, educação, proteção contra a violência e documentação, afeta profundamente o desenvolvimento mental e social da criança. A falta de um ambiente minimamente favorável, como sugere Winnicott (2000), é crucial para entender o sofrimento das crianças, mostrando como a falta de recursos materiais e emocionais representa um perigo para o desenvolvimento emocional e para a perpetuação do trauma por toda a vida.

Do ponto de vista jurídico e político, o filme tensiona a distância existente entre os princípios da Convenção sobre os Direitos da Criança e sua efetivação concreta, especialmente em contextos atravessados por desigualdades sociais e barreiras culturais. As ações de sobrevivência protagonizadas por Zain, Tigest e Yonas evidenciam que, na ausência de políticas públicas integradas e culturalmente sensíveis, crianças e famílias são compelidas a assumir responsabilidades que extrapolam suas capacidades, naturalizando violações e invisibilizando a responsabilidade do Estado.

REFERÊNCIAS

CAFARNAUM. Direção: Nadine Labaki. Roteiro: Nadine Labaki, Jihad Hojeily, Michelle Keserwany. Beirute: Mooz Films, 2018. Filme (126 min).

CARUTH, Cathy. **Unclaimed experience:** trauma, narrative, and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

DIBEH, Ghassan. The political economy of postwar reconstruction in Lebanon. Helsinki: **World Institute for Development Economics Research (WIDER)**, Research Paper, n. 44, 2005,

HERMAN, Judith Lewis. **Trauma and recovery:** the aftermath of violence—from domestic abuse to political terror. New York: Basic Books, 1992.

NAHAS, Chibli Mallat. State failure and reconstruction in Lebanon. **Third World Quarterly**, v. 20, n. 1, p. 85–100, 1999.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Convenção sobre os Direitos da Criança**, de 20 de novembro de 1989. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>. Acesso em 12 jan 2026.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso Sopcom**. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009, p.1-11.

SALIBI, Kamal. **A House of Many Mansions: The History of Lebanon Reconsidered**. Berkeley: University of California Press, 1988.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **Sociologia da infância: correntes e confluências**. Petrópolis: Vozes, 2015.

TRABOULSI, Fawwaz. **A History of Modern Lebanon**. London: Pluto Press, 2007.

UNICEF. **The state of the world's children 2021: on my mind – promoting, protecting and caring for children's mental health**. New York: UNICEF, 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/reports/state-worlds-children-2021> . Acesso em 16 jan 2026.

WINNICOTT, Donald Woods. **O ambiente e os processos de maturação**: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Porto Alegre: Artmed, 2000, p.43-60.

ROMANTISMO E MODERNIDADE: LEITURAS PARA UMA SOCIOLOGIA DA NATUREZA

Aline de Amorim Cordeiro Viana

INTRODUÇÃO¹

Ao longo da história ocidental, a relação entre sociedade e natureza vem sendo moldada por diferentes projetos culturais, econômicos e filosóficos. Desde o Renascimento até a modernidade tardia, as percepções humanas sobre o mundo natural evidenciam transformações profundas, muitas vezes marcadas por experiências contraditórias: a dominação e exploração, de um lado, e o fascínio pelo sublime e pelo selvagem, de outro. Neste sentido, “como a civilização teria progredido sem a limpeza das flores, o cultivo do solo e a conservação da paisagem agreste em terras colonizadas pelo homem?” Sem oferecer respostas definitivas, o historiador social Keith Thomas (2010) analisa em seu *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500 – 1800)* as diversas atitudes que a sociedade inglesa demonstrou em relação ao mundo natural entre 1500 e 1800, e como surgiram novas sensibilidades² em relação aos animais, plantas e paisagens como resultado dessas posturas.

Por outro lado, indubitavelmente, diversos estudiosos evidenciaram que a influência do contexto histórico-cultural europeu do século XIX sobre a obra de Karl Marx é significativa e inegável. Para o próprio Thomas (2010, p. 30), com base nas ideias de Marx, a exploração do mundo natural pelo homem não foi causada pela religião, e sim pela introdução da propriedade privada e da economia monetária. “[...] ‘a grande influência civilizadora do capital’ que, finalmente, pôs fim ‘à deificação da natureza’”. É pertinente ressaltar que a produção intelectual de Marx teve início em meio ao movimento romântico, e ao observar sua obra sem distinguir claramente entre o jovem e o velho Marx, é possível identificar traços do romantismo que permeiam desde *Os Despossuídos* (2017), passando pelo *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004) até *O Capital* (2005).

¹ Este artigo é resultante do trabalho final desenvolvido para a disciplina eletiva *Sociologia da Natureza*, sob a regência do Prof. Dr. Cristiano Ramalho, a quem expressei meus sinceros agradecimentos pelas valiosas contribuições e orientações.

² O conceito de “sensibilidade ambiental” no sentido proposto por Keith Thomas (2010), indica mudanças de percepção e relação dos humanos com os seres não humanos. Trata-se, portanto, de uma profunda transformação na ‘sensibilidade’ da cultura humana em relação à natureza que ocorreu afetando todas as classes sociais. Surgiram novas percepções sobre animais selvagens e domésticos, plantas, paisagens e ambientes naturais. As práticas tradicionais de violência contra animais passaram a ser questionadas e contestadas, enquanto a exploração dos recursos naturais foi alvo de críticas, que resultaram em medidas legislativas para a proteção do meio ambiente.

Simultaneamente, a modernidade surge enquanto um projeto de ruptura com as tradições, marcado pelo individualismo, secularização, racionalidade instrumental e pela expansão do capitalismo. Nas palavras de Marx, citadas por Marshall Berman, é um período em que “tudo o que é sólido desmancha no ar”, marcado pelo terror da desorientação e da desintegração social (Berman, 1986, p. 15). Nesse contexto, a individualidade ganha destaque surgindo uma proposta “universalista” de liberdade e igualdade (ainda que limitada a certos grupos), a valorização da propriedade privada, o avanço do pensamento científico, a secularização da vida política e cultural, o surgimento dos Estados-nação, entre outros aspectos.

Assim, a crítica romântica aparece como uma reação complexa e ambivalente a esse percurso, tendo suas raízes no movimento de autocrítica que questionava os valores da sociedade burguesa e industrial. Segundo Michael Löwy e Robert Sayre, analisar o romantismo é um desafio devido à sua natureza contraditória. O movimento é ao mesmo tempo “revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utópico, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista” (Löwy; Sayre, 1995, p. 9).

Em consonância com este debate, o *Fausto* de Goethe (2023 [1832]) emerge como uma figura arquetípica da modernidade, personificando as tensões de uma sociedade pautada pela produção e pelo consumo. Através das ambiguidades e contradições vivenciadas pelo personagem, o texto literário abre caminho para uma análise sociológica profícua sobre temas latentes: o tensionamento entre o homem e o espaço urbano, as dialéticas entre memória e território e, fundamentalmente, os novos paradigmas que regem a relação entre cidade e natureza.

A proposta de uma *Sociologia da Natureza*, portanto, evidencia o caráter intrinsecamente interdisciplinar da sociologia. Esse movimento foi impulsionado, sobretudo, pela ascensão da virada cultural na disciplina, que estabeleceu novos diálogos com campos como a história, a literatura e a antropologia.

Este artigo orienta-se pela premissa que a revisitação crítica do arcabouço romântico oferece subsídios teóricos fundamentais para a consolidação de uma *Sociologia da Natureza*. Sob o prisma metodológico, este estudo adota uma abordagem qualitativa de caráter bibliográfico, estruturada por meio de uma revisão descritiva e exploratória. O desenho metodológico organiza-se em torno da análise documental e bibliográfica de obras basilares, visando desvelar as conexões entre “modernidade” e “romantismo”. O objetivo central é sistematizar leituras que contribuam para a consolidação de uma *Sociologia da Natureza*, articulando conceitos que historicamente moldaram a relação entre sociedade e meio ambiente.

Destarte, torna-se indispensável uma breve síntese sobre o ser e constituir-se na sociedade moderna industrial, como forma de situar histórica e sociologicamente as problemáticas que envolvem o homem moderno. Em seguida, buscou-se levantar a definição do romantismo como “autocrítica da modernidade”, seguindo para a análise do “romantismo revolucionário” e a

“ecotopia” de William Morris, e futuros caminhos para a disciplina. Por fim, encerra-se este texto com as ‘Considerações Finais’.

A MODERNIDADE E CONSTRUÇÃO DO HOMEM MODERNO

A modernidade, enquanto processo histórico e cultural, é marcada por profundas transformações no conceito de sujeito, na relação com o mundo natural e na configuração das instituições sociais. Desde o seu surgimento na Europa do século XVI até seus desdobramentos contemporâneos, ela redefine as formas de conhecimento, de poder e de relações sociais, moldando o perfil do homem moderno de maneira ambivalente — protagonista e vítima da mesma racionalidade que o emancipa e o aliena. Neste sentido, para Marshall Berman, ser moderno é:

Encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos [...] Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx. “tudo que é sólido se desmancha no ar” (Berman, 1986, p. 15).

Por meio de uma abordagem dialética da história, o autor propõe uma divisão em três períodos para melhor compreensão do processo de modernização e surgimento da modernidade, onde o primeiro período abrange do século XVI ao final do século XVIII, englobando o contexto do Renascimento, Reforma Protestante, Iluminismo e Racionalismo Científico, tendo como destaque o pensador Jean Jacques Rousseau. É neste período que se inicia a definição do sentido de modernidade que perdurará nos séculos XIX e XX. Berman analisa a fluidez, a ansiedade e a ambiguidade como características típicas do cotidiano do homem urbano na sociedade moderna industrial, que neste momento dá seus primeiros passos em direção à consolidação.

O romance *A Nova Heloísa* de Rousseau, lançado em 1761, reflete o processo de modernização na Europa Ocidental, marcado por contradições. O intenso movimento de migração do campo para a cidade coloca o indivíduo em constante incerteza, enfrentando um turbilhão social. As possibilidades em expansão para os seres humanos ultrapassam as barreiras ético-morais criadas pelo homem, causando um eterno conflito. Para Berman (1986), essa turbulência é o cerne da sensibilidade moderna.

O período que se estende de 1790 até o final do século XIX é caracterizado por eventos como a Revolução Francesa e a consolidação do modo de produção capitalista, e considerado por Berman como o segundo período.

Neste contexto, destacam-se as análises de Marx e Nietzsche, que se encontram imersos em uma nova paisagem moldada pelo processo de modernização, marcada por máquinas a vapor, ferrovias, novos espaços industriais e grandes aglomerados urbanos. Esses dois pensadores representam de forma paradigmática a crítica à vida moderna, repleta de ironia, contradição e

dialética. Não obstante, o objetivo deles era superar e transformar os valores criados por essa forma de organização social que impactam o homem moderno.

No século XX, considerado pelo autor como o terceiro período, foi alvo de críticas por parte de Berman devido à suposta falta de profundidade dos modernistas decorrente do distanciamento das ideias dos pensadores do século XIX. O modernismo, o estruturalismo e a pós-modernidade tendem a analisar o surgimento da modernidade de forma reducionista e fragmentada, ao contrário do olhar dos pensadores do século XIX, ou seja, “[...] A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno” (Berman, 1986, p. 24).

Através da análise da evolução da modernização e modernidade ao longo de três períodos distintos, Berman argumenta a necessidade de uma abordagem contemporânea para entender esse processo histórico de forma mais ampla e abrangente. Ele destaca a importância de não reduzir o homem a um mero observador, mas sim reconhecê-lo como um agente de mudança capaz de transformar o seu ambiente. Nesse sentido, o autor ressalta a relevância de revisitar as ideias dos pensadores do século XIX, de modo que, “apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje, e um ato de fé nas modernidades — e nos homens e mulheres modernos —, de amanhã e do dia depois de amanhã” (Berman, 1986, p. 35).

A modernidade é apresentada, sob essa ótica, como uma era intrinsecamente contraditória: o mesmo impulso capitalista que fomenta a inovação carrega consigo uma força autodestrutiva, lançando o indivíduo em um frenesi de informações e em uma busca incessante pela acumulação. Essa dinâmica é emblematicamente personificada na figura de Fausto, de Goethe, especificamente em sua terceira metamorfose, *‘O Fomentador’*. Nela, conforme aponta Berman (1986, p. 60), “a paixão pelo novo torna-se a força motriz que domina a subjetividade moderna, sacrificando o passado em favor de um desenvolvimento perpétuo”.

Complementando essa leitura, mas deslocando o foco para a transformação das percepções sensíveis, Thomas (2010) observa que o período moderno também foi o palco do surgimento de novas sensibilidades em relação ao mundo natural. Ao revisitar o dilema humano por meio da história natural, a sociedade européia passou a desafiar antigas visões antropocêntricas, ainda que paradoxalmente. O historiador argumenta que a tendência de apartar os domínios da “cultura” e da “natureza”, manifesta no desejo humano por simetria, padrões formais e meticulosidade, não apenas persistiu, como foi consideravelmente intensificada pela racionalidade moderna, aprofundando o fosso entre a experiência humana e o ambiente natural.³

³ Embora a mudança não tenha sido completamente eficaz para conter os efeitos destrutivos da Revolução Industrial e do capitalismo europeu, Keith Thomas (2010) destaca as novas concepções de natureza e sensibilidades que surgiram na história moderna da Inglaterra. Entretanto, destaca-se que no Brasil, uma crítica ambiental também é evidente nas obras de Sérgio Buarque de Holanda (1995; 2000), Celso Furtado (1974) e Gilberto Freyre (2001; 2004). Freyre, em particular, se aprofundou nesse tema ao publicar um ensaio ecológico em 1937 sobre a história da “civilização do açúcar”. Em seu livro *Nordeste*, Freyre adota uma perspectiva ecológica ao analisar a região agrária do Nordeste, que já foi considerada o “centro da civilização

Conforme observado por Keith Thomas, o “gosto” pelo sublime começou a se manifestar como um fascínio aterrorizante e agradável, ao mesmo tempo em que a divindade da natureza era exaltada. A criação da paisagem selvagem foi um fenômeno europeu que contou com a contribuição de pensadores como Rousseau e Von Humboldt, mas, principalmente, de intelectuais ingleses.

Assim, o começo do período moderno gerou sentimentos que tornariam cada vez mais difícil os homens manterem os métodos implacáveis que garantiram a dominação de sua espécie. Por um lado, eles viram um aumento incalculável do conforto, bem-estar e felicidade materiais dos seres humanos; por outro lado, davam-se conta de uma impiedosa exploração de outras formas de vida animada. [...]É possível afirmar ser essa uma das contradições que assenta a civilização moderna. Sobre as suas consequências finais, tudo o que podemos é especular (Thomas, 2010, p. 427-428).

A formação da sensibilidade ambiental no homem moderno, conforme apresentado pelo historiador, se originou do processo crítico das concepções dominantes sobre progresso, evolução e ciência, que se intensificou a partir do século XVIII. Nesse contexto, a cidade, antes vista como símbolo do poder humano sobre a natureza, passou a revelar outras facetas, resultantes da produção de resíduos nesse modelo de organização social.

Em *Carne e Pedra*⁴, Sennett (2010) aponta que no século XVIII, a ascensão da ciência moderna na anatomia teve um impacto significativo na maneira como percebemos e planejamos as cidades. A ideia de planejamento urbano surgiu baseada em uma lógica organicista, onde o corpo humano passou a ser a representação mental do espaço urbano.

A ênfase agora estava na forma como eram experimentados, fisicamente, a cidade e seus elementos. Para o autor, a cidade é vista como um texto a ser decifrado, planejado, explorado e reinterpretado através das nossas sensações, ou seja, a interação entre o corpo e a cidade, a carne e a pedra, é marcada pela experiência sensorial do espaço, incluindo a sensação de incompletude, rigidez, distância e as adversidades do ambiente urbano⁵.

brasileira”. O autor explora as relações “do homem colonizador com a terra, os nativos, as águas, as plantas e os animais da região, sejam eles nativos ou importados da Europa ou da África” (Freyre, 2001, p. 37).

⁴ A referida obra aborda a história da civilização ocidental sob a ótica da experiência corporal explorando as sensações e vivências dos habitantes das cidades ao longo dos séculos, desde a Atenas de Péricles até a Nova York da era pós-Robert Moses. Entretanto, é importante destacar que nesta obra em específico, Sennett faz uso das lentes analíticas de Michel Foucault e seus estudos sobre a história do corpo, e sua influência pode ser percebida na abordagem da exploração do corpo na sociedade à luz da sexualidade. Ao abordar as questões relacionadas à sexualidade dentro do contexto mais amplo da insensibilidade corporal, a obra também destaca a passividade diante da dor, assim como as promessas de prazer. Apesar de serem distintas em diversos parâmetros, incluindo as lentes analíticas utilizadas, é possível enxergar uma proximidade com o estudo realizado por Thomas (2010), ao analisar como os debates sobre questões morais relacionados à natureza humana, embasados em evidências científicas, têm incentivado a criação de conceitos de organização social baseados, principalmente, na busca pelo equilíbrio da existência.

⁵ Destaca-se a importância em observar a interação entre o corpo e a cidade no dia a dia das pessoas. De acordo com Richard Sennett, a sociedade contemporânea transformou essa relação em algo sem forma definida, devido à ênfase no movimento constante e na passagem acelerada (Sennett, 2010, p. 366-373).

Mais adiante, o uso da razão para analisar a realidade levou ao desencantamento e relegou a mística aos aspectos irracionais da vida. Com o tempo, a objetividade da ciência acabou levando à consequência não planejada mais extrema: a desmistificação da própria ciência e a supressão da razão, tornando a subjetividade a principal característica da modernidade tardia/pós-modernidade de modo que, “as obsessões com a individualidade são tentativas para se solucionar os enigmas do século XIX pela negação” (Sennett, 1999, p. 40).

Como contraponto à natureza mecânica e impessoal da modernidade capitalista, emerge a crítica romântica não apenas como um movimento estético, mas como uma reação profunda e estruturante. Mas o que define exatamente essa visão de mundo romântica? Conforme analisa Leonídio (2007), define-se pela oposição sistemática à modernidade e pela busca deliberada por resgatar valores de um passado pré-capitalista, motivada pela percepção de que a ordem social vigente tornou-se axiologicamente intolerável. Sob essa perspectiva, o *ethos* romântico é permeado por um sentimento de perda e por uma melancolia reflexiva; a consciência de que elementos humanos essenciais foram sacrificados em prol da lógica de mercado. Assim, o presente é interpretado como um cenário de alienação, onde o distanciamento da natureza e a erosão dos vínculos comunitários sinalizam a privação de algo precioso que a sociedade moderna parece ter irremediavelmente perdido.

Nessa perspectiva, o romantismo configura-se, nos termos de Löwy e Sayre (1995, p. 40), como uma “crítica moderna da modernidade” — uma espécie de autocrítica gestada nas entranhas do próprio projeto moderno. Tal visão não implica um rechaço absoluto aos avanços da técnica, mas sim uma idealização do passado, invocado como um reservatório mitológico e lendário de valores. Mesmo quando fundamentado em registros históricos reais, esse passado é transfigurado por uma lente utópica, servindo como contraponto aos atributos humanos supostamente erodidos pela lógica capitalista. São precisamente as implicações dessa tensão entre a perda de valores e a busca por uma nova sensibilidade que irão fundamentar as reflexões apresentadas no tópico a seguir.

ROMANTISMO COMO “AUTOCRÍTICA DA MODERNIDADE”

Para Michael Löwy e Robert Sayre, a compreensão do romantismo é indissociável das transformações impostas pela modernidade capitalista e pelo industrialismo subsequente. Sob essa ótica, o romantismo emerge como uma “autocrítica da modernidade” que, por sua própria natureza, assume um caráter anticapitalista ao contestar a desumanização e o desencantamento do mundo⁶ (Löwy; Sayre, 2015, p. 43).

⁶ Conforme os autores, seu quadro teórico global baseia-se principalmente na teoria da *Weltanschauung* - “visão de mundo” -, conforme apresentada por Lucien Goldmann em seu livro “A Sociologia do Romance” (1976), entretanto, para além disso, a conceituação do romantismo em particular é influenciada pelas análises de G. Lukács, que foi o pioneiro em relacionar o romantismo como uma oposição ao capitalismo - na expressão: “*romantischer Antikapitalismus*” -, sendo mencionada pela primeira vez em 1931, em um ensaio de G. Lukács sobre Dostoiévsky (Löwy; Sayre, 2015, p.35).

Dada a heterogeneidade desse movimento, sua análise exige um rigor metodológico que contemple as diversas nuances que o compõem. Nesse sentido, os autores propõem uma sofisticada tipologia para mapear as variações do *ethos* romântico, que transitam entre as vertentes restauradora, conservadora e fascista, até as formas resignada, reformadora e revolucionária ou utópica. Esta última, de especial relevância para as lutas sociais, desdobra-se em um amplo espectro ideológico — abarcando correntes jacobino-democráticas, populistas, socialistas libertárias e marxistas —, revelando a pluralidade de horizontes políticos que a crítica romântica pode suscitar.

Sob essa lógica de resistência, a crítica romântica à modernidade direciona-se, primordialmente, à perda de autenticidade e à hegemonia da artificialidade que passa a reger tanto os valores morais quanto as relações interpessoais. Para os autores, a sociedade burguesa é o reflexo acabado de um mundo ‘desencantado’: um cenário onde a quantificação suplanta os valores qualitativos e a mecanização dissolve os laços orgânicos que, nas sociedades pré-capitalistas, uniam o indivíduo à sua comunidade e ao meio natural (Löwy; Sayre, 2015). Nesse contexto, a modernidade é interpretada como um processo crescentemente alienante, impulsionado por uma abstração racionalista que, ao priorizar o cálculo e a eficiência, promove a dissolução dos vínculos sociais e confina o ser humano ao isolamento de um individualismo exacerbado.

A categoria de “modernidade”, elemento central para a inteligibilidade do romantismo, é mobilizada por Löwy e Sayre a partir de uma matriz weberiana. Nessa perspectiva, o fenômeno transcende a mera cronologia, sendo compreendido como a consolidação da “civilização moderna resultante da Revolução Industrial e da disseminação da economia de mercado”. Ao adotarem esse prisma, os autores enfatizam que a modernidade não se restringe a um avanço técnico, mas constitui um sistema totalizante de organização social que redefine as formas de vida e de produção, fornecendo o substrato material contra o qual a subjetividade romântica se insurge.

Como já constatado por Max Weber, as principais características da modernidade — o espírito de cálculo (*Rechnenhaftigkeit*), o desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*), a racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*), a dominação burocrática — são inseparáveis do aparecimento do ‘espírito do capitalismo’ (Löwy; Sayre, 2015, p. 39).

Nesse percurso, Löwy e Sayre alinham-se às interpretações de historiadores e críticos de orientação marxista, que buscaram investigar as profundas correlações entre o romantismo e as realidades socioeconômicas. Essa abordagem transcende as análises literárias convencionais — frequentemente restritas à dicotomia entre classicismo e romantismo — e as querelas filosóficas que opõem, de forma simplista, racionalismo e irracionalismo. A hipótese central dos autores baseia-se no “eixo comum” da tradição marxista: a compreensão do romantismo como uma oposição sistemática ao mundo burguês moderno. Tal premissa funciona como o elo que unifica as diversas expressões românticas nos centros europeus, como Alemanha, Inglaterra e França.

No entanto, o diferencial da proposta de Löwy e Sayre reside no distanciamento de uma leitura marxista ortodoxa; enquanto muitos teóricos interpretam a crítica antiburguesa apenas como um ímpeto reacionário e conservador, eles resgatam e enfatizam as suas facetas utópicas e revolucionárias, conferindo uma nova profundidade ao debate⁷ (Löwy; Sayre, 2015, p. 29).

A partir da consolidação do romantismo como uma ‘visão de mundo’ que unifica diferentes expressões críticas à modernidade, Löwy e Sayre (2015) avançam para uma distinção fundamentada nos posicionamentos políticos e nas atitudes subjetivas frente à sociedade burguesa. Essa sistematização resulta na proposição de tipologias distintas, cujas estratégias de enfrentamento e superação da ordem vigente rompem com as clivagens tradicionais. Em vez de se restringirem a fronteiras nacionais, campos culturais isolados ou cronologias lineares, os autores estabelecem um modelo hermenêutico integrador. Nele, as dimensões econômica, social e política convergem para explicar a pluralidade do fenômeno romântico, oferecendo uma estrutura capaz de abarcar desde a nostalgia conservadora até o ímpeto das utopias revolucionárias.

A análise das teses de Löwy e Sayre revela a importância de identificar os elementos estruturantes da visão romântica no decorrer do século XX, articulando suas inovações e permanências. Embora a historiografia tradicional costume circunscrever o romantismo ao campo literário da primeira metade do século XIX, os autores sustentam uma perspectiva mais abrangente. Ao defini-lo como uma “crítica permanente à civilização capitalista-industrial”, e ao reconhecerem que a modernidade persiste sob novas roupagens — acompanhada por grupos que preservam tais subjetividades —, torna-se imperativo admitir que o romantismo não se esgotou no passado. Pelo contrário, “podemos afirmar que o romantismo continua a desempenhar um papel significativo” (Löwy; Sayre, 2015, p. 189), configurando-se como uma força viva na contestação das contradições contemporâneas.

Posteriormente, no livro *Anticapitalismo Romântico e Natureza: O Jardim Encantado*, Sayre e Löwy (2021) apresentam uma perspectiva inovadora e profunda sobre a relação entre o homem e a natureza. Através da sistematização da nova relação que parte da humanidade busca estabelecer com o planeta, os autores exploram o protesto contra a civilização burguesa moderna e sua impactante destruição do meio ambiente natural ao longo de dois séculos de história da modernidade. Cada capítulo é dedicado a um autor/a — William Bartram, Thomas Cole, William Morris, Walter Benjamin, Raymond Williams e Naomi Klein —, que influenciou esse movimento oferecendo uma perspectiva profunda e abrangente sobre essa temática complexa e relevante.

Sob esse prisma, a característica central que unifica os pensadores analisados reside na ‘crítica fervorosa à civilização moderna’ em prol da defesa de valores enraizados em horizontes pré-modernos, com especial ênfase na dimensão ambiental. Tal postura revela uma profunda

⁷ Por outro lado, é possível encontrar uma diversidade de textos marxistas que analisam de maneira dialética as contradições e a unidade intrínseca do romantismo, sem deixar de reconhecer suas correntes revolucionárias. Autores como Ernst Fischer, Herbert Marcuse, Ernst Bloch, E.P. Thompson, Raymond Williams e Eric Hobsbawm trataram desse tema de forma aprofundada e crítica (Löwy; Sayre, 2015, p. 33).

conexão emocional com o mundo natural, manifesta independentemente das particularidades de cada percepção individual. Há, contudo, uma consciência compartilhada sobre os danos e riscos sistêmicos que a modernidade impõe ao meio ambiente (Sayre; Löwy, 2021).

Nesse cenário, a figura de William Morris (1834-1896) emerge como um expoente fundamental dessa crítica. Ao questionar os pilares da sociedade contemporânea, Morris coloca em xeque a postura dominadora e a pretensa separação entre humanidade e natureza, contrapondo-as à necessidade de uma integração harmônica e dialógica. Esses apontamentos, que posicionam Morris como um precursor indispensável para a análise aqui pretendida, serão explorados detalhadamente na discussão que se segue.

A “ECOTOPIA” E O “ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO” DE WILLIAM MORRIS

Figura central na intelectualidade britânica do século XIX, William Morris (1834-1896) personifica a complexidade do romantismo em sua vertente mais propositiva. Sua atuação, marcada por uma “personalidade múltipla”, desafia classificações redutoras devido à fluidez com que Morris transitava entre campos aparentemente distintos. Seja na renovação das artes decorativas e dos desenhos têxteis, na redação de manifestos de intervenção social ou na articulação de alianças políticas e intelectuais, sua presença revela uma habilidade única de integrar estética e militância⁸. Conforme observam Sayre e Löwy (2021), essa versatilidade não é meramente circunstancial, mas reflete a organicidade de um pensamento que buscava, em todas as suas frentes de atuação, uma alternativa radical à fragmentação e ao utilitarismo da civilização industrial.

Nessa linha de raciocínio, Sayre e Löwy (2021) dedicam-se a explorar o romantismo revolucionário de William Morris, caracterizando sua “ecotopia” como uma síntese singular entre a herança romântica e uma consciência ambiental precursora. Fortemente influenciado por figuras como John Ruskin, Morris transfigurou o ímpeto nostálgico em uma força progressista, mantendo a essência de sua crítica mesmo após a adesão formal ao comunismo. Para Morris, a produção artesanal e a criação literária não eram campos isolados, mas extensões de uma oposição radical ao capitalismo industrial. Ao valorizar o trabalho manual e a autonomia criativa, o autor não apenas contestava a alienação do trabalho, mas propunha uma reorganização social em que o fazer artístico e o respeito ao mundo natural fossem indissociáveis, conferindo uma unidade teórica e prática à sua vasta produção.

A crítica de William Morris ao capitalismo manifesta-se com vigor em seus escritos, nos quais ele não apenas diagnostica as mazelas do sistema, mas projeta uma alternativa fundamentada

⁸ Morris foi um talentoso escritor, destacando-se também como pintor, arquiteto, artesão e designer, trabalhando em diversos meios como tecidos, papel de parede, azulejos, vitrais, móveis e livros artesanais, que marcou presença na cena artística e política da Inglaterra do século XIX. Sua contribuição para o movimento socialista inglês foi significativa, chegando a colaborar com figuras proeminentes como Engels e Eleanor Marx, filha de Karl Marx. Dentre suas diversas obras, destaca-se “Notícias de Lugar Nenhum” (1890), que foi minuciosamente analisada por E. P. Thompson, uma narrativa utópica que descreve uma sociedade ideal baseada nos princípios do socialismo (Sayre; Löwy, 2021, p. 92-94).

em valores pré-capitalistas. Segundo Sayre e Löwy (2021, p. 93-94), Morris evidencia a incompatibilidade estrutural entre a lógica do capital e os princípios de igualdade, cooperação e harmonia com o mundo natural. Ao articular essa crítica a um horizonte pós-capitalista, o autor consolida a essência do ‘romantismo revolucionário’: a nostalgia não como um refúgio passadista, mas como uma potência inspiradora para a construção de uma sociedade equânime e sustentável.

Essa oposição teórica ganha materialidade na figura de Morris como ‘artesão’. Sua profunda valorização do artesanato surge como uma resposta direta à alienação da produção industrial. Ao fundar a *Morris & Co.* em 1875, o autor buscou resgatar técnicas tradicionais na criação de vitrais, tecidos e papéis de parede, priorizando o uso de materiais naturais e processos de manufatura zelosos. Embora não descartasse categoricamente a incorporação de métodos modernos em situações específicas, sua preferência pela estética e pela mão de obra pré-industriais refletia o desejo de restaurar a dignidade do trabalho e a integridade do objeto, unificando, assim, o fazer artístico e o engajamento político (Sayre; Löwy, 2021, p. 96).

Nesse sentido, Araújo (2015) ressalta que a originalidade de Morris reside na indissociabilidade entre arte e trabalho; para o autor, a emancipação política passava, necessariamente, pela valorização do labor por meio da expressão artística, restabelecendo a felicidade no ato de produzir. Esse perfeccionismo e a busca incessante pela beleza não eram meros atributos estéticos, mas vetores que guiavam sua práxis política e seu horizonte utópico. Como observam Sayre e Löwy (2021), embora a *Morris & Co.* tenha alcançado sucesso comercial, sua finalidade transcendia a lógica do lucro, orientando-se pela concretização de um ideal de artesanato que honrasse a tradição e a qualidade técnica. Em última análise, a abordagem de Morris sobre o fazer artesanal funcionava como um microcosmo de sua crítica ao capitalismo industrial: uma prefiguração de uma sociedade mais equânime e sustentável, na qual o trabalho manual e a subjetividade criativa seriam devolvidos ao centro da experiência humana.

Pode-se dizer que, em seus *designs* artesanais, ele expressava a sensibilidade individual do artista romântico na sociedade moderna. No entanto, havia aspectos colaborativos de seu trabalho que traziam à tona a criatividade de outras pessoas (Sayre; Löwy, 2021, p. 97).

Nesse cenário, estabelece-se um diálogo profícuo entre o pensamento de William Morris e a sociologia de Richard Sennett. Em *O Artífice*, Sennett (2012) recupera a centralidade da habilidade técnica e do aspecto artesanal em diversas esferas profissionais, argumentando que a valorização da perícia é o que permite a reconciliação entre o “fazer” e o “pensar”. Para o autor, a técnica e a ciência devem atuar de forma integrada, pois sua fragmentação compromete não apenas a qualidade do objeto, mas a integridade do próprio processo criativo. Esse domínio artesanal, que exige prática e sensibilidade constantes, é o que possibilita a conexão profunda entre o indivíduo e sua prática, resultando na identificação plena do sujeito com o produto de seu esforço.

Dessa forma, o labor artesanal é regido por uma dinâmica dialética entre repetição e inspiração, na qual a excelência criativa depende do aguçamento da percepção por meio do hábito. Contudo, conforme adverte Sennett (2012), o advento da maquinaria na Revolução Industrial rompe esse ciclo vital, enquanto a contemporânea era da informação radicalizou esse distanciamento ao priorizar a velocidade sistêmica em detrimento da temporalidade necessária à criatividade e ao cuidado. Assim, tanto em Morris quanto em Sennett, a defesa do artesanal configura-se como uma crítica à desumanização do trabalho e à perda de sentido na relação entre o homem, sua obra e o ambiente⁹.

Nesse horizonte de resistência, Morris e seus interlocutores buscavam resgatar a autonomia e a perícia individual dos artífices, dimensões progressivamente sufocadas pela padronização da Revolução Industrial. Como observa Araújo (2015), Morris antecipou o declínio do labor artesanal frente às exigências produtivistas do capitalismo, prevendo uma erosão da subjetividade que Sennett descreve décadas mais tarde. Dessa antevisão emerge a síntese que define a vida e a obra de Morris: uma conexão intrínseca entre o socialismo libertário, a estética e a crítica ao progresso técnico desumanizador. Suas criações, frequentemente fundamentadas na estética medieval, não eram meros exercícios de nostalgia, mas sim o resgate da inventividade coletiva característica daquela era, muitas vezes concretizada em parcerias horizontais com outros artistas da *Morris & Co.* (Sayre; Löwy, 2021).

Dentro da proposta do artesanato comunitário de Morris, torna-se inconcebível a ideia de uma humanidade em plena harmonia com um maquinário destinado a suprir todas as necessidades existenciais de forma automatizada; para o autor, “trabalho é arte e arte é vida”¹⁰ (Araújo, 2015, p. 28). Sob essa ótica — que encontra eco na teoria de Sennett —, o labor artesanal cumpre três funções sociais e ontológicas fundamentais: primeiro, integra o indivíduo ao tecido social por meio de conexões significativas com o outro; segundo, permite que o artífice imprima em sua obra uma intenção autêntica e uma representação vital; e, por fim, restitui ao trabalhador o orgulho pessoal pelo objeto de seu esforço. Assim, o artesanato deixa de ser apenas uma técnica para tornar-se o pilar de uma existência digna e integrada ao meio.

Essa articulação teórica atinge seu ápice em *Notícias de Lugar Nenhum*, obra na qual Morris projeta uma ‘ecotopia’: uma sociedade futura em que a natureza deixa de ser um recurso a ser explorado para tornar-se o eixo de uma vida cotidiana harmoniosa. Nessa utopia ecológica, a minimização da poluição, a gestão responsável dos bens comuns e a redução do consumo exacerbado não são apenas medidas técnicas, mas o reflexo de um novo equilíbrio ético entre a

⁹ A título de exemplo, o autor menciona que a introdução da computação em atividades como a criação de projetos de arquitetura rompeu com a dialógica entre pensar e fazer; mas a simulação não permite uma adequada percepção do ambiente, da posição dos objetos e aparelhos, da irregularidade dos terrenos e imprevisibilidade dos usos (Sennett, 2012, p. 55).

¹⁰ Morris acreditava que a revolução socialista ocorreria através da desaceleração da automação do trabalho, possibilitando assim a redescoberta dos elementos perdidos de uma sociabilidade pré-capitalista e da valorização do trabalho artesanal como fonte de humanização (Araújo, 2015, p. 27). Essa visão utópica e estética de Morris é cuidadosamente explorada em seu romance utópico *Notícias de Lugar Nenhum* (1890). Sobre essas questões, ver também (Sayre; Löwy, 2021, p. 101-104; 106).

humanidade e os ecossistemas. A visão de Morris antecipa, assim, debates contemporâneos sobre sustentabilidade ao propor um modelo social em que o respeito à biodiversidade e aos ciclos naturais é o pilar da organização coletiva.

Conclui-se, portanto, que a trajetória de Morris ilustra a transição de um amor contemplativo pela natureza — herança típica do Romantismo — para um compromisso ecológico militante e revolucionário. Esse deslocamento transformou sua obra em um legado de resistência que atravessa o tempo. Como bem sintetizam Sayre e Löwy (2021, p. 110), a influência de Morris transcende seus contemporâneos, ecoando em sucessivas gerações e movimentos que, ao buscarem alternativas à crise socioambiental da modernidade, continuam a seguir seus passos.

A SOCIOLOGIA DA NATUREZA E POSSÍVEIS CAMINHOS FUTUROS

A trajetória percorrida até aqui demonstra que a consolidação de uma Sociologia da Natureza não é apenas uma expansão temática da disciplina, mas uma necessidade epistemológica diante do esgotamento do projeto moderno. Ao revisitarmos as tensões entre a racionalidade instrumental weberiana e a resistência romântica de William Morris, fica evidente que o futuro da teoria social depende de sua capacidade de superar o dualismo entre “cultura” e “natureza”. Esta dicotomia, intensificada pelo “espírito de cálculo” da modernidade capitalista, confinou o meio ambiente a uma condição de objeto inerte, alheio aos processos sociais (Löwy; Sayre, 2015).

No contexto brasileiro, esse debate ganha contornos de urgência. Como argumenta Pádua (2002), a história da modernidade no Brasil foi marcada por um “processo de destruição de um capital natural” em nome de um progresso que raramente incluiu a preservação do entorno. Portanto, os caminhos futuros para a disciplina em solo nacional exigem o que Krenak (2019) define como a interrupção da ideia de “humanidade” como algo separado da Terra. Para Krenak, a natureza não é um recurso externo, mas um prolongamento do corpo social e espiritual, uma visão que ressoa com o romantismo revolucionário ao desafiar a coisificação do mundo operada pelo capital.

Nesse sentido, a Sociologia da Natureza deve caminhar para uma “reencantamento crítico do mundo”. Diferente da nostalgia passadista, esse movimento fundamenta-se na hipótese de que a memória de formas orgânicas de vida pode projetar novas práxis sociais. O diálogo entre o “fazer e o pensar” de Sennett (2012) encontra eco nas tecnologias ancestrais e no artesanato comunitário defendido por Morris, sugerindo que a sustentabilidade não advém apenas de ajustes técnicos, mas de uma nova ética do trabalho e do cuidado.

A sociologia contemporânea deve, portanto, integrar o conceito de “Justiça Ambiental” à sua análise de classes. Como bem pontua Acsehrad (2004), os conflitos ambientais são, no fundo, conflitos sociais pela apropriação do espaço e dos recursos.

Em última análise, a contribuição de Morris e o aporte de autores brasileiros oferecem o substrato para uma sociologia que não se limita a descrever o desastre. O futuro da disciplina

reside na capacidade de transitar de uma “crítica moderna da modernidade” (Sayre; Löwy, 2021) para uma construção pós-capitalista, onde a vida — em sua pluralidade biológica e social — deixe de ser um valor de troca e retorne ao centro da experiência histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, buscou-se fundamentar as bases para uma *Sociologia da Natureza* que não se limite à descrição de fenômenos ecológicos, mas que compreenda a relação sociedade-natureza como um campo de forças moldado pelas categorias da modernidade e do romantismo. A análise demonstrou que a vocação interdisciplinar da sociologia é indispensável para decifrar a complexidade ambiental contemporânea. Ao dialogar com a história, a literatura e a economia, a disciplina expande seu escopo analítico, permitindo que a subjetividade e a cultura sejam integradas à compreensão das crises biofísicas que enfrentamos.

A figura de Fausto, tal como imortalizada por Goethe e interpretada por Berman (1986), serviu aqui como a metáfora definitiva do espírito moderno: um sujeito movido por uma insaciabilidade produtivista que, ao buscar o domínio absoluto sobre o mundo, confronta-se com a finitude trágica da natureza. O pacto mefistofélico simboliza a sedução exercida pela sociedade de consumo, que afasta o ser humano da harmonia orgânica e o lança em um processo de alienação. Essa ambiguidade, discutida sob as lentes de Thomas (2010) e na relação entre “corpo e cidade” em Sennett (2010), revela que o distanciamento do ambiente natural não é apenas uma perda externa, mas uma erosão da própria autenticidade humana.

É relevante notar que essa problemática encontra ecos profundos na tradição intelectual brasileira. A crítica à modernidade predatória foi antecipada por Celso Furtado (1974) em sua desconstrução do “mito do desenvolvimento”, bem como na sensibilidade ecológica pioneira de Gilberto Freyre (2004) em sua obra *Nordeste*, evidenciando que a modernidade periférica também foi construída sob o signo da exploração predatória de um capital natural (Pádua, 2002). Da mesma forma, as tipologias de Sérgio Buarque de Holanda (1995) — especificamente a distinção entre o “trabalhador” e o “aventureiro” — auxiliam na compreensão de como a mentalidade exploratória brasileira moldou o uso do território sob o signo de um “mito do paraíso” que justificou o extrativismo desenfreado.

Sob a perspectiva de Michael Löwy e Robert Sayre (2015; 2021), o romantismo surge não como um anacronismo, mas como uma autocrítica moderna essencial. A mecanização dos laços sociais, denunciada pelos românticos, permanece como um desafio atual para a sociologia, exigindo um aprofundamento sobre como a percepção individual da natureza pode ser reconstruída em tempos de crise climática.

O diálogo com vozes como a de Ailton Krenak (2019) reforça que o futuro da teoria social reside na superação do antropocentrismo exclusivo, reconhecendo a natureza não como um recurso inerte, mas como um prolongamento do corpo social. Integrar saberes tradicionais e tecnologias ancestrais à gestão responsável dos recursos naturais e à proteção da biodiversidade

configura-se, assim, como o caminho para adiar o fim do mundo e reconstruir a “sensibilidade ambiental” no homem contemporâneo.

À guisa de conclusão, a “ecotopia” proposta por William Morris oferece um horizonte normativo para a Sociologia da Natureza. Ao integrar arte, labor e vida, Morris projeta uma sociedade em que a gestão dos recursos e a proteção da biodiversidade não são meros ajustes técnicos, mas imperativos éticos de uma nova forma de existência. A transição para energias renováveis, o consumo responsável e a minimização da poluição surgem, portanto, não apenas como políticas públicas, mas como manifestações de um romantismo revolucionário que busca reatar os laços orgânicos perdidos. Proteger o meio ambiente para as gerações futuras é, em última instância, o ato final de reconciliação entre a humanidade e sua própria essência.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rogério Bianchi. A concepção do trabalho na utopia libertária de William Morris. **Emblemas – Revista do Departamento de História e Ciências Sociais**, Catalão, v. 11, n. 1, p. 25-38, mai. 2015.

ACSELRAD, Henri. **Conflitos ambientais no Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil**. 7ª edição rev. São Paulo: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª edição. São Paulo: Global, 2003.

FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GOETHE, Johann W. **Fausto**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023 [1832].

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEONIDIO, Adalmir. Utopias românticas da natureza. In: **Revista Esboços**, Florianópolis, vol. 14, n. 18, p.53-71, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/565/2797>>. Acesso em: 08 de jul. 2024.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. 1ª edição. São Paulo: Boitempo, 2015.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. **Anticapitalismo romântico e a natureza: o jardim encantado**. São Paulo: Editora da Unesp, 2021.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 2ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DA CIDADELA À FARIA LIMA: A ESTÉTICA DA ESPOLIAÇÃO E O REALISMO CAPITALISTA NA PRIVATIZAÇÃO DA SABESP

Juarez Moreno de Camargo e Silva

Bruna Mariane Gomes de Camargo

INTRODUÇÃO

Quando Immortan Joe aparece pela primeira vez em *Mad Max* (Miller, 2015), não é com um discurso eloquente de um ditador, nem de um *close-up* de seu rosto, já bastante deteriorado por aquele mundo pós-apocalíptico. Ele abre as comportas que retêm o único recurso capaz de sustentar vida na Cidadela. Milhares de corpos se aglomeram. A água cai durante segundos. As comportas se fecham. A construção visual combina *contra-plongée*, profundidade de campo e montagem rápida em uma operação formal que codifica as relações de poder daquele universo.

A apropriação da água pelo vilão e sua utilização para controle das mentes e corpos dos últimos sobreviventes deste futuro distópico configura o que David Harvey (2004) chama de “acumulação por espoliação” – práticas pelas quais o capital se renova privatizando bens comuns de forma violenta. Diferente do capitalismo industrial, que extrai mais-valia do trabalho, esse recurso do capitalismo tardio invade territórios geográficos, sociais e ecológicos, transformando em mercadoria o que circula fora da lógica do valor. A água deixa de ser um direito e se torna ativo financeiro.

Além disso, Immortan Joe não controla apenas o acesso. Ele controla a possibilidade de imaginar vida fora da escassez que ele mesmo produz. Mark Fisher (2020, p. 14) destaca como a ideologia dominante naturaliza a ordem social vigente de modo que esta se torna o único horizonte plausível. A formulação “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” – que ganha notoriedade com a obra de Fisher (2020) - encontra na Cidadela expressão cinematográfica máxima. Mesmo após o cataclisma que fez do mundo um deserto ter sido causado por um sistema que depredava a natureza e estabelecia hierarquias sociais rígidas, as mesmas estruturas continuaram vigentes após o apocalipse. Qualquer tentativa de imaginar alternativas é codificada como impossível ou ingênua.

Neste contexto, a cena das comportas demonstra sua dimensão performática por meio de escolhas estéticas. Logo, a distribuição de água intermitente funciona como pedagogia do medo: ensina que a vida depende de sua benevolência e, apesar desta crítica feita por Miller, o uso da lente ultra angular, câmera lenta, distribuição dos cidadãos e do vilão na tela, a trilha sonora e

a montagem espetacularizam o evento (cena das comportas), conforme Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) já mostraram como o capitalismo tardio transforma crítica em mercadoria.

Ainda assim, Walter Benjamin (1994) oferece perspectiva alternativa. A reproduzibilidade técnica da obra de arte pode ser capturada pela lógica mercantil, mas também pode gerar efeitos imprevistos. Essa potência, no entanto, permanece sempre tensionada pela condição mercantil da obra e pelos limites de qualquer apropriação cultural dentro do capitalismo tardio.

A reproduzibilidade técnica da obra de arte altera a relação da massa com a arte. Da mais retrógrada, por exemplo, diante de um Picasso, ela se transforma na mais progressista, por exemplo, diante de um Chaplin. A atitude progressista caracteriza-se pelo fato de que a fruição no ato de ver e no ato de viver a experiência se vincula íntima e imediatamente com a atitude do ajuizamento crítico, da apreciação especializada (Benjamin, 1994, p. 188).

Desta forma, levanta-se a questão: como a obra tensiona, em sua materialidade estética, dinâmicas de espoliação hídrica? Parte-se, para resolver este problema, de uma análise fílmica tanto da *mise-en-scène*¹, relacionando-as com a sociologia – especialmente com os autores David Harvey, Mark Fisher – bem como seus conceitos de “acumulação por espoliação” e “realismo capitalista” – caso da Sabesp.

Portanto, a hipótese apresentada é de que o filme estabelece ressonâncias estruturais (não equivalências, mas paralelos) com processos de mercantilização da água no Brasil. Nesse sentido, este estudo tem por objetivo geral propor que *Mad Max: Fury Road* funciona como dispositivo que evidencia estruturas de poder por meio da linguagem cinematográfica.

Para tanto, alguns objetivos específicos se fazem necessários: primeiramente, analisar os procedimentos formais de *Mad Max: Fury Road* — notadamente a paleta de cores, a mixagem de som e a montagem — para compreender como a linguagem cinematográfica constrói materialmente a hierarquia social e a escassez. Em seguida, examinar o processo de privatização da Sabesp (2023-2024) à luz do conceito de “acumulação por espoliação”, confrontando a narrativa oficial de ineficiência com os dados de lucro e universalização da companhia. Por fim, correlacionar a pedagogia da submissão de Immortan Joe com o “realismo capitalista” vigente na gestão hídrica paulista, demonstrando como a ficção e a realidade operam mecanismos análogos de naturalização da expropriação de bens comuns.

A investigação assume natureza qualitativa e caráter exploratório, fundamentando-se no método dialético-crítico. Essa abordagem foi eleita por permitir o confronto entre a representação estética ficcional e as contradições materiais da realidade socioeconômica, ultrapassando a mera descrição dos objetos para buscar as tensões estruturais que os unem. Nesse sentido, o trabalho

¹ Conceito fundamental na estética do cinema, a *mise-en-scène* refere-se à articulação de todos os elementos visuais dispostos diante da câmera. Segundo Bordwell e Thompson (2013), o termo abrange o *design* de produção, a iluminação, o figurino e a performance. No contexto desta análise, a *mise-en-scène* não é apenas decorativa, mas narrativa: é ela que materializa a escassez e a hierarquia de poder na tela antes mesmo que qualquer diálogo seja proferido.

não isola a obra cinematográfica da conjuntura política, mas entende ambas como partes de um mesmo tecido social atravessado pela lógica do capital.

No que tange aos procedimentos de análise fílmica, realizou-se a decupagem técnica de sequências selecionadas de *Mad Max: Fury Road*, submetendo a direção de arte, o *design* sonoro e a montagem a um escrutínio rigoroso. A leitura dessas escolhas formais é mediada pelo referencial da Teoria Crítica e dos estudos sobre Realismo Capitalista, buscando compreender como a linguagem cinematográfica não apenas narra, mas materializa visualmente as dinâmicas de biopoder e de exclusão.

Simultaneamente, o estudo recorreu ao levantamento documental de fontes primárias, examinando os Relatórios de Administração e de Sustentabilidade da Sabesp referentes ao triênio 2021-2023, bem como a cobertura jornalística econômica do período. A interpretação desses dados opera sob a ótica da Geografia Crítica, mobilizando o conceito de acumulação por espoliação para demonstrar como a gestão corporativa dos recursos hídricos em São Paulo espelha, na prática administrativa, a escassez artificial e a pedagogia da submissão encenadas na ficção.

Portanto, a violência estética de *Mad Max* reside em tornar visível o que o capitalismo financeiro contemporâneo tenta tornar invisível: a materialidade brutal da expropriação. Destarte, a Cidadela funciona como um diagrama acelerado do próprio presente brasileiro. Se, no filme, a espoliação é garantida por V8s e lanças; no Brasil contemporâneo, ela é operada por canetas e leilões na bolsa de valores. Logo, a privatização da SABESP, concretizada entre 2023 e 2024, é o correlato real dessa distopia: um processo em que a água, anteriormente gerida como bem comum sob lógica superavitária, é capturada para servir à acumulação privada, confirmando que a barbárie não é o oposto da civilização de mercado, mas seu subproduto necessário.

MAD MAX: A MISE-EN-SCÈNE DA ESPOLIAÇÃO

A análise formal revela que cada escolha técnica participa da construção de significados políticos. Harvey (2004) demonstra que acumulação por espoliação não opera apenas por privatização formal, mas por práticas que incluem criação de escassez artificial. Em paralelo, a análise cinematográfica revela que essa lógica não é apenas representada tematicamente, mas codificada formalmente.

Bordwell (1985, p. 12) argumenta que a forma cinematográfica não é neutra, mas sempre ideológica. Logo, não se pode separar o que *Mad Max: Fury Road* aborda (crítica à mercantilização) de como ele aborda (escolhas formais que materializam essa crítica). Nesse sentido, a análise cultural que ignora a dimensão formal do cinema permanece incompleta, pois trata imagens como ilustrações de temas, quando, na verdade, estas participam da produção de sentidos. Como demonstra Aumont (2004, p. 234), “a imagem cinematográfica pensa” não por conceitos abstratos, mas por operações formais que organizam a percepção coletiva do mundo.

VERTICALIDADE E HIERARQUIA

O primeiro elemento a ser observado é a construção vertical do espaço. O diretor de fotografia John Seale usa lentes ultra angulares que acentuam a perspectiva vertical. A fortaleza de Joe parece imponente quando filmada de baixo para cima. Sob essa ótica, consoante Martin (2003, p. 47), o *contra-plongée* (câmera baixa filmando para cima) “confere grandeza e poder ao sujeito filmado”.

A composição, portanto, reforça essa hierarquia. O vilão aparece no terço superior, conferindo-lhe *status* de divindade, em um plano geral. Abaixo, a multidão se aglomera em massa indistinta, demonstrando que “o posicionamento vertical carrega significados culturalmente codificados de hierarquia e poder” (Bordwell, Thompson, 2013, p.156).

Figura 01 – Imortan Joe em sua primeira aparição aos habitantes da Cidadela



Fonte: *Mad Max: Fury Road*, 2015.

A profundidade de campo permite que Joe e a multidão permaneçam em foco, mas em escalas diferentes. A escolha materializa, portanto, a distância social. Ambos dividem o mesmo espaço, mas em posições antitéticas irreconciliáveis.

PALETA CROMÁTICA E ECONOMIA DA ESCASSEZ

Se a verticalidade organiza a hierarquia social, a cor organiza a economia política desse universo. Ao contrário da convenção de filmes pós-apocalípticos² que optam por tons desbotados e cinzentos para representar a decadência, *Mad Max: Fury Road* adota uma “paleta saturada” e vibrante. Essa escolha estética obedece à lógica da espoliação: a hiper-saturação do laranja e

² Como pode ser verificado nas figuras 02 e 03, não existe um manual absoluto no uso das paletas cromáticas, dependendo da direção de fotografia. Embora a paleta dessaturada seja o padrão para representar mundos distópicos pós-apocalípticos, como no caso de *O Livro de Eli* (2010), Seale satura as cores de *Mad Max* para tornar aquele deserto mais violento.

do amarelo ocre materializa a onipresença do deserto, a tirania do Sol e a aridez absoluta que justifica o valor inflacionado da água.

Figura 02 – Paleta Cromática no fim do Mundo em *O Livro de Eli*



Fonte: Rotten Tomatoes Classic Trailers

Figura 03 – Paleta Cromática no fim do Mundo em *Mad Max: Fury Road*



Fonte: *Mad Max: Fury Road*, 2015

Nessa perspectiva, a direção de arte estabelece uma dicotomia cromática rigorosa que reflete a luta de classes na Cidadela: de um lado, a monocromia de tons de ferrugem e pele enferma que engolfa a multidão e os *War Boys*; do outro, o azul profundo e límpido reservado à água e, ocasionalmente, à noite (o momento de fuga).

Tal escolha estética fundamenta-se na Teoria das Cores (modelo RYB), na qual o azul e o

laranja operam como cores complementares. Por estarem situadas em posições diametralmente opostas no círculo cromático, elas geram o máximo contraste visual e impacto perceptivo possível. No filme, essa tensão óptica é convertida em tensão política: o tropo do *teal and orange*, comum no cinema de ação contemporâneo, é aqui ressignificado como um marcador de propriedade.

Essa operação visual transforma a água em objeto de desejo estético. Quando as comportas se abrem, a água não é apenas um recurso biológico; ela brilha com uma clareza cristalina que contrasta violentamente com a sujeira dos corpos abaixo. Esse contraste visual potencializa o caráter de fetiche da mercadoria analisado por Adorno (1985) e a água torna-se “Aqua-Cola”, um produto visualmente sedutor cuja pureza estética serve para mascarar a violência de sua apropriação privada. A cor, portanto, atua como vitrine embelezando o recurso escasso para naturalizar sua transformação em ativo financeiro exclusivo de Immortan Joe.

Assim, a escassez não é apenas narrada pelo roteiro, mas sentida opticamente. A saturação excessiva das cores quentes cria uma atmosfera febril e opressiva, em que a ausência do azul é uma consequência visual da “acumulação por espoliação”. Immortan Joe privatizou não apenas o aquífero, mas o próprio espectro visível das cores associadas à vida, deixando para a massa apenas os tons consequentes da sobrevivência árida.

MONTAGEM E RITMO

A montagem, supervisionada por Margaret Sixel, opera por aceleração do ritmo. A cena inicia com planos longos, mas, quando as comportas se abrem, a duração cai para menos de 1 segundo, criando uma fragmentação visual que Eisenstein (2002, p. 42) classificou como “montagem de atrações”.

É possível compreender que essa fragmentação materializa a desintegração da ordem social: quando a água cai, a coerência visual se desfaz. Cortes rápidos entre a multidão e o vilão criam a montagem dialética que estabelece a relação causal: Immortan Joe controla, os cidadãos sofrem — sintetizando a tirania.

Em contrapartida, o elemento mais revelador é o uso do tempo no desfecho da ação. Quando Joe fecha as comportas, a sequência se estende por um plano-geral de 8 segundos mostrando a água cessando sobre a multidão. Essa configuração opera o que Deleuze chamaria de Imagem-Percepção objetiva. A câmera, distante, mantém as coordenadas espaciais rígidas para ressaltar a intransponível distância entre o detentor do recurso e a massa. O plano-geral dilata o tempo para que o espectador contemple a impotência da multidão diante de uma geografia desenhada pela tirania.

SOM E SILÊNCIO

Quando as comportas se abrem, a mixagem rompe com o naturalismo para introduzir a água como um evento sonoro monumental, hiperamplificado por reverberações que conferem peso

físico ao líquido. Simultaneamente, emergem os gritos da multidão, mixados em frequências que competem no espectro audível sem, contudo, sobrepor-se à torrente. Nesta hierarquia acústica a sonoridade da água prevalece tecnicamente sobre a massa vocal humana, relegando o sofrimento popular a um ruído de fundo subordinado à clareza do recurso.

É nesse cenário de disputa auditiva que Immortan Joe profere a sentença seminal: “Atenção, amigos, não se viciem em água. Ela terá controle sobre vocês” (00:09:51). Sua voz é tratada de maneira peculiar: embora a fonte seja visualmente identificável, ela opera com uma autoridade quase acusmática, amplificada por um aparato diegético de megafones que a descola da dimensão humana comum. Essa mediação tecnológica confere onipotência ao emissor: sua voz não apenas comunica, mas reverbera sobre a Cidadela, ocupando o centro da paisagem sonora e interditando qualquer possibilidade de réplica dialógica.

Figura 04 – Cena das Comportas: Joe aparece, mas sua voz é reverberada por dispositivo para ressaltar seu poder



Fonte: *Mad Max Fury Road*, 2015

DA CIDADELA À METRÓPOLE: O CASO SABESP

A privatização da Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo, iniciada em 2023 e concretizada em 2024, materializa, no Brasil, mecanismos análogos aos da Cidadela. A Sabesp abastece 28,6 milhões de pessoas em 375 municípios paulistas (um em cada sete brasileiros depende de seus serviços, segundo a própria Sabesp, 2023). Quando o governo paulista vendeu sua participação majoritária, transformando a empresa de economia mista em corporação privada, operou-se o que Harvey (2004, p. 121) define como “transferência de ativos do domínio público para o domínio privado”, mecanismo central da acumulação por espoliação.

A trajetória histórica da Sabesp revela que sua infraestrutura foi construída ao longo de décadas com recursos públicos, investimentos do Banco Nacional de Habitação (extinto em 1986)

e financiamentos internacionais garantidos pelo Estado brasileiro (Heller; Castro, 2007). A rede de distribuição, as estações de tratamento, os reservatórios e todo o sistema operacional representam capital social acumulado através de gerações de contribuintes. A privatização, portanto, não introduz capital novo na infraestrutura existente. Ela transfere para atores privados a capacidade de extrair renda de ativos já pagos pela sociedade.

Ao contrário da narrativa de ineficiência estatal comumente disseminada pelo realismo capitalista (Fisher, 2020), a Sabesp não operava em déficit, mas figurava como um ativo de alta rentabilidade. Em 2023, ano anterior à consolidação de sua privatização, a companhia registrou um lucro líquido de R\$ 3,5 bilhões (CNN BRASIL, 2024).

A venda de uma empresa superavitária confirma, portanto, a tese de David Harvey (2004) sobre a acumulação por espoliação: o capital privado não busca criar novos mercados em zonas de risco, mas sim apropriar-se de infraestruturas públicas já consolidadas, de baixo risco e com fluxo de caixa garantido. Transfere-se, assim, a renda da água: do dividendo público, que retorna ao orçamento do Estado, para o lucro privado, extraído da necessidade biológica da população.

A justificativa seguiu o roteiro neoliberal: empresa pública “ineficiente” necessitando de “gestão profissional” e “investimentos privados” para universalizar o saneamento (Carneiro, 2023). Os dados, todavia, contradizem essa narrativa. Além disso, a análise dos indicadores operacionais da Sabesp entre 2021 e 2023 desmonta a retórica da escassez que fundamentou a privatização. Conforme os Relatórios de Administração da companhia, a cobertura de abastecimento de água atingiu 98,3% em 2023, enquanto a coleta de esgoto alcançou 93,5% (Sabesp, 2024), superando antecipadamente as metas de 2033 estipuladas pelo Novo Marco Legal do Saneamento.

Esses dados revelam que a “universalização” prometida pela venda não era uma meta inatingível pelo Estado, mas uma realidade já consolidada. Assim como Immortan Joe não produz a água, mas a captura para criar uma política de dependência, a privatização da Sabesp não visa levar água a quem não tem, mas sim monopolizar o fluxo financeiro de uma infraestrutura já construída e universalizada. A narrativa da “eficiência privada” opera, portanto, como uma ficção jurídica que apaga o sucesso estatal para justificar a expropriação do ativo.

Destarte, o problema não era técnico, mas político. A empresa apresentava lucro líquido recorrente e capacidade de investimento demonstrada. A privatização não visava melhorar serviço, mas transformá-lo em fonte de lucro através da captura de infraestrutura construída com recursos públicos.

Nessa perspectiva, os impactos sociais projetados da privatização evidenciam a dimensão da espoliação. Estudos técnicos indicam que a lógica de maximização de lucros tende a priorizar áreas rentáveis em detrimento de periferias e populações vulneráveis (Britto; Rezende, 2017). Assim, a universalização do saneamento, principal argumento oficial, torna-se improvável quando a gestão responde a acionistas privados cujo interesse é o retorno financeiro, e não a garantia de direitos.

Além disso, a experiência internacional de privatizações hídricas confirma o padrão de que empresas privadas tendem a aumentar tarifas, reduzir investimentos em áreas não-rentáveis e resistir à regulação estatal (Heller; Castro, 2007). O que, metaforicamente, na Cidadela de Joe, aparece como controle explícito e violento, na metrópole brasileira opera mediante a mecanismos de mercado que produzem exclusão de forma igualmente eficaz, embora menos visível.

A operação seguiu três etapas da espoliação descrita por Harvey (2004): primeiro, a desvalorização simbólica do público (discursos que associam gestão estatal a ineficiência e corrupção); segundo, a criação jurídica das condições para transferência (Lei Federal 14.026/2020, novo marco do saneamento); terceiro, apropriação privada de ativos construídos com investimento público ao longo de décadas (Britto; Rezende, 2017). O que está em jogo não é venda de ações, mas a transformação ontológica da água: de direito fundamental a mercadoria geradora de dividendos.

Harvey (2004), inclusive, situa a acumulação por espoliação como resposta estrutural às crises de sobreacumulação do capitalismo. Quando a acumulação através da exploração do trabalho produtivo encontra limites (saturação de mercados, queda de lucratividade, resistência trabalhista), o capital busca novos territórios de valorização. A privatização de bens comuns (água, terra, conhecimento, sistemas públicos de saúde e educação) oferece esses territórios. Não se trata de criar novos valores através da produção, mas de apropriar-se de valores já existentes, transformando direitos em mercadorias.

A Sabesp, portanto, exemplifica perfeitamente essa dinâmica: infraestrutura já construída e operacional, demanda cativa e garantida, monopólio natural sobre recurso essencial. Logo, o capital não precisa investir na criação dessa estrutura. Basta capturá-la por meio de mecanismos jurídicos e políticos que, embora formalmente legais, operam transferência violenta de patrimônio coletivo para apropriação privada.

Destarte, o paralelo com *Mad Max: Fury Road* torna-se evidente. Em ambos os casos, o controle sobre água não se justifica por escassez natural. São Paulo possui reservatórios suficientes quando adequadamente geridos, assim como a Cidadela possui água em abundância. O problema não é geológico, mas político. Joe controla acesso para manter poder. A privatização da Sabesp transfere controle para atores cujo objetivo não é garantir direito, mas maximizar retorno financeiro (Heller; Castro, 2007).

Nesse contexto, é importante salientar que não se pretende estabelecer relação causal entre filme e realidade. *Mad Max* não “previu” a privatização da Sabesp. O que se estabelece é ressonância estrutural neoliberal: ambos materializam, por mecanismos distintos, mas análogos, a lógica da espoliação aplicada a recursos hídricos. O filme, assim, condensa e torna visível uma dinâmica que, na realidade, opera de forma difusa, obscurecida por linguagens técnicas, jurídicas e econômicas que naturalizam a mercantilização como única alternativa.

Ressalta-se, também, que a resistência à privatização da SABESP foi significativa.

Movimentos sociais, sindicatos, organizações ambientalistas e coletivos de periferias organizaram manifestações, audiências públicas e campanhas entre 2023 e 2024. Apesar da mobilização, a privatização foi aprovada e efetivada. O Estado vendeu sua participação em julho de 2024. A empresa passou a operar com lógica de mercado: o compromisso não é mais com direito à água, mas com remuneração de acionistas (Carneiro, 2023).

Esse desfecho confirma o diagnóstico de Fisher (2020) sobre realismo capitalista: mesmo quando a resistência se organiza, mesmo quando argumentos técnicos contradizem a narrativa neoliberal, a lógica da mercantilização avança porque conseguiu naturalizar-se como única ordem possível. A privatização não foi imposta por falta de alternativas técnicas, mas por hegemonia ideológica que tornou impensável qualquer modelo que não seja gestão privada orientada pelo lucro.

Fisher (2020, p. 28) argumenta que o neoliberalismo não nega a existência de problemas (crise hídrica, desigualdade, degradação ambiental), mas converte-os como falhas de gestão que apenas o mercado pode resolver. A crítica à privatização é reconhecida, mas desqualificada como “ideológica”, “nostálgica” ou “tecnicamente inviável”.

Desse modo, o realismo capitalista estabelece os termos do debate: não se questiona se a água deve ser mercadoria, mas apenas como otimizar sua mercantilização. Assim, alternativas (gestão pública democrática, controle comunitário, modelos cooperativos) são excluídas a priori como impossibilidades práticas. O que Fisher demonstra é que essa operação ideológica é mais eficaz que a censura direta: em vez de proibir o pensamento crítico, o realismo capitalista o torna ineficaz, desconectado da “realidade”, incapaz de se traduzir em ação política concreta.

A POTÊNCIA CRÍTICA DA FORMA

Mad Max: Fury Road é um produto da indústria hollywoodiana, concebido para lucrar, realizado dentro das estruturas de poder que critica. Reconhecer isso não invalida sua potência crítica. Torna mais significativo o fato de que o filme consegue codificar, em sua linguagem formal, dinâmicas da acumulação por espoliação. Nessa perspectiva, a análise da cena das comportas revela que cada escolha técnica (lente angular, ritmo da montagem, paleta saturada, mixagem hierarquizada) participa da construção de significados políticos (Bordwell, 1985; Aumont, 2004).

Destarte, a contribuição deste estudo reside em demonstrar que a análise fílmica detalhada (atenta às operações formais da linguagem cinematográfica) é ferramenta para compreender como significados políticos são produzidos (Bordwell; Thompson, 2013; Martin, 2003; Aumont; Marie, 2004).

Inclusive, para além da obra cinematográfica, a água continua sendo disputada. No Brasil, a privatização da Sabesp se insere em movimento de mercantilização de serviços essenciais, impulsionado pelo marco legal do saneamento (Lei 14.026/2020) que facilita concessões privadas. Ademais, em todos esses contextos, a lógica que Joe encarna permanece operando:

transformar vida em mercadoria, criar escassez pelo controle de acesso, naturalizar desigualdade como destino.

Harvey (2004) demonstra que a acumulação por espoliação não é fenômeno marginal ou transitório, mas tendência estrutural do capitalismo contemporâneo. À medida que a acumulação através da produção encontra limites, a espoliação se intensifica. O que isso significa é que lutas defensivas (contra privatizações, contra retirada de direitos, contra despejos e desapropriações) tornam-se cada vez mais centrais na dinâmica política. Não se trata mais apenas de distribuir riqueza produzida, mas de impedir que bens comuns sejam violentamente transformados em propriedade privada.

Nesse contexto, obras culturais como *Mad Max: Fury Road* assumem relevância que transcende seu valor estético. Elas funcionam como dispositivos de explicitação que tornam visível aquilo que linguagens técnicas, jurídicas e econômicas trabalham para obscurecer. Quando Joe abre e fecha as comportas, quando a água cai durante segundos enquanto milhares de corpos se aglomeram desesperados, quando a marca “Aqua-Cola” estampa o fetiche da mercadoria, o filme está operando uma tradução: processos difusos de mercantilização ganham forma concreta, tangível, perceptível. Essa operação não substitui a análise econômica ou a mobilização política, mas pode alimentá-las. Afinal, imagens que condensam contradições estruturais podem circular, gerar reconhecimentos, fortalecer resistências. A condição, entretanto, é que essas imagens sejam apropriadas criticamente, arrancadas do fluxo mercantil que tende a neutralizá-las, para recodificá-las como ferramentas de luta e não como entretenimento apenas consumível.

Por fim, é nessa tensão que reside a relevância de *Mad Max: Fury Road* como paralelo para a realidade brasileira. A Cidadela de Joe não é profecia de catástrofe futura, mas condensação estilizada de processos que já operam no presente brasileiro. A análise formal permite, portanto, compreender como essa representação funciona não por temas abstratos, mas por escolhas técnicas que organizam a percepção do mundo. A luta pela água é luta pela possibilidade de imaginar e de construir alternativas ao capitalismo. O cinema não fará essa luta, entretanto pode oferecer representações que tornam visíveis contradições estruturais que a linguagem técnica e jurídica do neoliberalismo trabalha para obscurecer.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

BRASIL. **Lei nº 14.026, de 15 de julho de 2020**. Atualiza o marco legal do saneamento básico. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2020. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14026.htm. Acesso em: 08 fev. 2026.

BRITTO, Ana Lúcia; REZENDE, Sonaly Cristina. A política pública para os serviços urbanos de abastecimento de água e esgotamento sanitário no Brasil: financeirização, mercantilização e perspectivas de resistência. **Cadernos Metrôpole**, São Paulo, v. 19, n. 39, p. 557-581, maio/ago. 2017.

CARNEIRO, Júlia Dias. Por que privatização da Sabesp coloca Brasil na contramão de cidades que reestatizaram água. **BBC News Brasil**, São Paulo, 6 dez. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c1d7r1004zpo>. Acesso em: 08 fev. 2026.

COMPANHIA DE SANEAMENTO BÁSICO DO ESTADO DE SÃO PAULO (SABESP). **Relatório da administração 2023**. São Paulo: Sabesp, 2024. Disponível em: <https://ri.Sabesp.com.br>. Acesso em: 08 fev. 2026.

COMPANHIA DE SANEAMENTO BÁSICO DO ESTADO DE SÃO PAULO (SABESP). **Relatório de sustentabilidade 2022**. São Paulo: Sabesp, 2023. Disponível em: <https://ri.Sabesp.com.br/esg/relatorio-de-sustentabilidade/>. Acesso em: 08 fev. 2026.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo**. Tradução de Jorge da Rocha. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

HARVEY, David. **O novo imperialismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HELLER, Léo; CASTRO, José Esteban. Política pública de saneamento: apontamentos teórico-conceituais. **Engenharia Sanitaria e Ambiental**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 284-295, jul./set. 2007.

MAD MAX: Estrada da Fúria. Direção: George Miller. Produção: Doug Mitchell, George Miller e P.J. Voeten. Intérpretes: Tom Hardy; Charlize Theron; Nicholas Hoult e outros. Roteiro: George Miller; Brendan McCarthy e Nico Lathouris. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2015. 1 filme (120 min).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

O LIVRO DE ELI. Direção: Albert Hughes; Allen Hughes. Roteiro: Gary Whitta. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2010. Filme (118 min), color.

SABESP tem lucro de R\$ 3,12 bilhões em 2022, alta de 35%. **Valor Econômico**, São Paulo, 24 mar. 2023. Empresas. Disponível em: <https://valor.globo.com/empresas/noticia/2024/03/21/Sabesp-tem-lucro-liquido-de-r-118-bi-no-4-trimestre-alta-de-847-pontos-percentuais-em-base-anual.ghhtml>. Acesso em: 08 fev. 2026.

SABESP tem lucro líquido de R\$ 3,5 bilhões em 2023, alta de 12,9%. **CNN Brasil**, São Paulo, 22 mar. 2024. Macroeconomia. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/negocios/Sabesp-tem-lucro-liquido-contabil-de-r-14-bi-no-4o-tri-alta-anual-de-21/>. Acesso em: 08 fev. 2026.

“ESSES SEMPRE MERECEM POUCA HISTÓRIA DA GENTE”: A TEMÁTICA DO BANDITISMO SOCIAL EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* DE GUIMARÃES ROSA

Everton Luís Teixeira

INTRODUÇÃO

No próximo mês de maio, *Grande sertão: veredas* (1956) e seu regionalismo telúrico e mundificado completará setenta anos da vinda a público de sua primeira edição. Com a intenção de lançar lume sobre esse marco das Letras brasileiras contemporâneas produzido por João Guimarães Rosa (1908-1967), este artigo lança um exame de cunho bibliográfico acerca da temática histórica do *banditismo social* como representação estética fundamentado em um diálogo comparatista entre a História e a Literatura por intermédio de da leitura crítica dessa produção ficcional rosiana e de obras historiográficas como *Rebeldes primitivos* (2025) forjadas por Eric Hobsbawm (1917-2012).

Cronologicamente, as raízes mais profundas do banditismo social, área de estudo da História Comparada, fundada por Eric Hobsbawm, remontam também a 1956 quando este intelectual ministrou três conferências na Universidade de Manchester que juntas formaram a estrutura dessa temática que se espalhou nos trabalhos de antropólogos, historiadores e também estudiosos literários. O fato de este temário ter sido desenvolvido para uma apresentação pública — que depois se viu desdobrado em ensaios ainda hoje relevantes para a compreensão deste proscrito ambíguo na história de muitas sociedades ocidentais examinadas —, lembra que esta prática de unir aula e produção ensaística era algo comum entre aqueles intelectuais formados dentro dos padrões humanistas das décadas de 1940 e 1950.

Na evidente intenção de atingir os objetivos almejados nesse trabalho, este artigo realiza um exame bibliográfico e comparatista entre os estudos de Hobsbawm e *Grande sertão: veredas*. O primeiro, contraditoriamente, ainda tem sua obra ainda pouco debatido no interior dos espaços acadêmicos, enquanto se confirma como um dos historiadores britânicos mais bem recebidos no Brasil como atesta a sua extensa produção nos catálogos das casas editoriais do país e o recente relançamento, em 2025, de *Rebeldes primitivos*, em novo projeto e tradução.

Em clara demanda pela ampliação do horizonte de expectativas na recepção crítica rosiana, esse trabalho propõe uma troca na qual a produção historiográfica de Eric Hobsbawm amplie o

universo interpretativo da mais importante narrativa rosiana, enquanto a escrita do autor mineiro integrada ao *hinterland* brasileiro dilate o tema histórico do banditismo social uma área em rápido crescimento” (Hobsbawm, 2010, p. 9), segundo palavras do próprio historiador.

Destarte, os rebeldes primitivos examinados por Hobsbawm não parecem aptos para edificar um mundo de igualdade, haja vista o seu caráter reformador e o diagnóstico incontestável de que este paradigma de proscrito social só pode sobreviver em áreas atrasadas politicamente onde as instituições de bem-estar do Estado não funcionem efetivamente. É, portanto, pedir exageradamente que esse paradigma de réprobo social aja dentro da lógica peculiar de um revolucionário (ainda que às vezes o acaso e os concertos históricos o permitam). Todavia, ainda assim, o proscrito social se configura em um respiro breve de justiça, pouco, mas relevante para a edificação de uma época dourada e mítica na qual este marginal se estabelecer na cabeça de seus conterrâneos como um verdadeiro “amigo do povo”.

Como os proscritos camponeses e rurais são em sua natureza reformadores e não revolucionários propriamente ditos não se pode observar nestes o conflito social protagonizado por aquela face que, na concepção materialista de Marx, representa o pior lado do percurso histórico da humanidade: a saber, a luta de classes (*Klassenkampf*). Isto porque o bandido social não busca conscientemente sair de sua condição de dominado para adentrar em uma subversão que implodirá o *status quo*, destronando em sequência lógica as figuras dominantes e, posteriormente, tomando para si o controle absoluto de toda a sociedade.

Destarte, o bandido é, obrigatoriamente, um produto do cenário rural com suas marcas indeléveis de tradicionalismo conservador e de pré-capitalismo industrial. Isto significa dizer que, quando um destes sinais desaparece do ambiente onde se insere o proscrito social, seja com a aquisição de consciência política da população pobre — a mesma que elege o bandido social como herói invulnerável —, seja com a maciça intervenção do poder público o qual cumprindo os seus deveres com a população, o rebelde primitivo é substituído por outra manifestação mais civilizada ou, o que para ele pode ser pior, desaparece quase que por completo da realidade interiorana.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Aproveitando o ensejo dos setenta anos de publicação do alentado romance *Grande sertão: veredas* e das conferências que desenvolveram a temática historiográfica do banditismo social forjada por Eric Hobsbawm, este artigo volta-se para o exame das representações desse fenômeno social ocorrido na passagem dos séculos XIX para o XX no interior das páginas escritas por João Guimarães Rosa.

Recordando que tanto o autor de *Sagarana* (1946), quanto o historiador nascido em Alexandria fizeram-se intérpretes de alguns dos acontecimentos mais violentos da história ocidental, procura-se nesse trabalho atender dois escopos distintos e, simultaneamente, complementares que são a) expandir ainda um pouco mais os horizontes da compreensão histórica com o auxílio

proporcionado pelos exemplos originados nas fontes literárias e b) dilatar a vereda interpretativa do universo estético elaborado pelo sertão de Guimarães Rosa há quase um século. Para esse duplo fim, apoia-se, em grande parte, no conceito comparatista de “horizonte de expectativa”, formulado pelo medievalista alemão Hans Robert Jauss (1921-1997), o qual, sintetiza *grosso modo* a noção de que os sentidos são partilhados entre as páginas de uma obra e as possibilidades interpretativas forjadas para essa pelo leitor. Assim, por intermédio da historiografia hobsbawmiana e da ficção poética do ficcionista de *Primeiras estórias* (1962), demanda-se por uma dimensão hermenêutica nova — a do diálogo estabelecido entre a disciplina histórica e o regionalismo rosiano mundificado — para entender tanto os signos semânticos da obra literária, quanto os sentidos envoltos na construção de tradições potencialmente revolucionárias no sertão brasileiro e no Ocidente como um todo ocasionados, entre outros, pela queda sem precedentes daqueles valores humanistas aos quais Eric Hobsbawm rotulou de civilidade. Tais temas aparecem tratados no conjunto das produções desse historiador, no qual destaco, para esse trabalho os títulos *Rebeldes primitivos* (originalmente publicado em 1959) e *Bandidos* (1969).

Com a orientação metodológica da bússula hermenêutica jaussiana, acredita-se que nenhum método interpretativo isoladamente possa dar conta de todas as dimensões da leitura, seja essa ficcional ou histórica. Por isso, o leitor em “sua compreensão primária do mundo” (Jauss, 1982, p. 26) deve lançar mão de outros textos de gêneros narrativos díspares e, em sua natureza, conflitantes tais como as produções estéticas e historiográficas no intuito de, se não atingir a totalidade dos sentidos contidos na produção escrita, ao menos tentar aproximar-se desse ideal. Tal parcialidade presente nas narrativas históricas produzidas no intervalo entre a segunda metade da década de 1960 e o desfecho dos anos de 1970 persegue essa noção relevante, a de *totalidade*, a qual não mais significando o que foi para a tradição filológica e positivista do século XIX, isto é, uma sede incessante de abarcar a completude da história mundial. A título de exemplo, nos trabalhos de profissionais britânicos seguidores de Karl Marx (1818-1883) e nos dos melhores nomes da historiografia francesa dos *Annales*, a totalização a que se presta a historiografia é, isto sim, uma abordagem que envolve o exame da história sob diversos aspectos, tais como o social, o econômico e o político, todos esses também devidamente explorados e reelaborados no interior das manifestações literárias.

Dessa maneira, na impossibilidade de apreender a totalidade dos significados literários, utopia abandonada pela crítica estética desde os anos de 1950 e 1960, e dos históricos, “não se pode narrar a história inteira” (Thompson, 2012, p. 143) — até porque, os leitores dessa disciplina por mais exímios que sejam em suas análises dos fatos também, como os estudiosos do objeto estético, encontram-se limitados por “horizontes de expectativas”, isto é, pela medida extrema da interpretação na qual pode chegar a inteligibilidade das leituras do texto propriamente dito ou do passado. Como se já não bastasse, essas tentativas de decifração padecem ainda em suas elaborações não somente com a incompreensão dos acontecimentos reais por parte de seus

observadores, mas igualmente com escrutínios individuais e preconceitos, os quais forneceram os significados atribuídos por esses leitores e por aqueles seus contemporâneos.

Longe de quaisquer tentativas de profanação da “lógica histórica” ou desrespeito pelas categorias extrinsecamente históricas (cf. Thompson, 1981, p. 61), este trabalho ao aproximar a literatura da historiografia não busca apagar (e nem quer) as diferenças conceituais presentes nas narrativas da disciplina de Hobsbawm e nas de ordem estética, mas sim recordar um débito diacrônico contraído pelos historiadores com esse outro campo de produção intelectual humana, o qual, no passado, emprestou a base, por exemplo, para o exame desenvolvido em *Bandidos* (a saber, a lenda de Robin Hood e a de outros marginalizados rurais oriundos das páginas ficcionais). No caso de Hobsbawm e Guimarães Rosa em especial, esta dívida é amortizada com as contribuições do campo de pesquisa erigido pelas credenciais desse historiador em torno da figura do bandido social e suas peculiaridades, conjunto de temas que pode auxiliar o entendimento mais amplo de uma obra literária publicada há mais de uma década de *Bandidos*, o romance mais complexo das Letras brasileiras, *Grande sertão: veredas*.

ENTRE O CAMPÔNIO CONDICIONADO E O PACTÁRIO DO DIABO

Como as práticas de indigência e de abandono por parte do Estado são intermináveis, a insatisfação gera na população um estado constante de violência contida como em uma bolha prestes a estourar. Em sociedades assim atrasadas politicamente o banditismo social encontra-se em sono leve, podendo despertar a qualquer e menor sinal de uma possível volta das condições historicamente favoráveis para o seu ressurgimento como a fome, as guerras e “as mandíbulas do dinâmico mundo moderno” (Hobsbawm, 2025, p. 49) que, ao chegarem às comunidades tradicionais terminam por devorar o *modus vivendi* e o *ethos* cultural destes grupos.

As áreas onde o banditismo é endêmico são territórios nos quais a mão capitalista pesou sob os rebeldes e sob as populações igualmente pobres de forma mais repressiva e, historicamente, sem oferecer a contrapartida de cuidado e de proteção. Dessa forma, o Estado se revelou à periferia do capitalismo por meio de seus organismos mais cruéis e injustos, os quais são “os soldados e policiais, prisões, cobradores de impostos, talvez funcionários públicos, a diferenciação e exploração de classes pelos latifundiários, comerciantes e outros e, até mesmo, cidades” (Hobsbawm, 2025, p. 24).

Descrevendo as aventuras de alguns bandidos do sul da Itália, Hobsbawm recorda um aspecto até certo ponto repetitivo na existência de diversos *outlaws*, a enorme antipatia que sempre se colocou entre o bandido e o policial. Distante do mediterrâneo, Riobaldo fala de sua ira silenciosa, já idoso, por um delegado de nome Jazevedão, caracterizado pelo narrador de *Grande sertão: veredas* como homem bruto, cuja origem de sua maldade não é motivada e nem tão pouco fácil de compreender, que gostava de “quando prendia alguém, a primeira quieta coisa, que procedia era que vinha entrando, sem ter que dizer, fingia umas pressas, e ia pisava em cima dos pés descalços dos coitados. E que nessas ocasiões dava gargalhadas” (Rosa, 1956, p. 20).

Historicamente o Estado brasileiro reforçou na consciência nacional, e com maior pujança na mentalidade das populações rurais e marginalizadas, a aversão às instituições policiais e à ação desastrosa destas que — seja por meio da negligência, seja por intermédio da truculência — foram responsáveis pelo surgimento das ações irascíveis de excluídos sociais. É por essa situação que se os braços armados do Estado quiserem obter sucesso em suas entradas pelas regiões esquecidas pelo Estado se faz mister, que esses estabeleçam, ainda que contra a própria vontade, o diálogo com o banditismo local, uma vez que esse representa entre as massas uma energia política capaz de manter uma determinada ordem pública e comercial, facilmente quebrada com a chegada das autoridades, as quais com sua “força expedicionária armada, arrasará a economia da aldeia ainda mais que os bandidos” (Hobsbawm, 2010, p. 119).

É no seio desta contradição social que surge a condição primordial para o aparecimento do bandido rural, o qual deve, segundo a proposta de Hobsbawm, vir obrigatoriamente “dos pobres” (Hobsbawm, 2025, p. 24), entre os quais, este marginalizado pelo poder público goza das distinções de honestidade e de heroísmo o que lhe lança para fora dos domínios do “submundo”, onde assistem, na mentalidade popular, dois outros paradigmas de fora-da-lei, o criminoso e o espúrio ladrão. Desta maneira, fica claro, que o sucesso do proscrito depende de sua aceitação por parte da sociedade rural que, por conseguinte, espera deste e de seus semelhantes, atitudes como a correção dos erros e o desagravo às injustiças cometidos contra os mais necessitados. Assim, o bandido promove, senão a revolução, ao menos, a reforma social do espaço no qual atua livremente.

Lançando mão de uma acepção de que o macrocosmo e microcosmo na história forjam uma única estrutura não é de se estranhar o fato deste historiador fazer uso de expressões estéticas como o lendário Robin Hood “que era e é, essencialmente, um camponês revoltado contra os latifundiários, os agiotas e outros representantes daquilo que Thomas More (1478-1535) chamava de ‘conspiração do rico’” (Hobsbawm, 2025, p. 25).

Não obstante, este historiador se fixa na construção mais vulgar, a de Robin Hood já como uma figura campesina. Na verdade um camponês condicionado. De acordo com a versão capa-e-espada de Alexandre Dumas (1802-1870) em seu primeiro volume dedicado a esta lendária figura da tradição britânica intitulado “O príncipe dos ladrões”, o autor francês mostra que Robin Hood descende da nobreza e, para não ser perseguido pela ira da cobiça dos ilegítimos herdeiros de seu ignoto pai, é entregue aos cuidados de um casal de campônios, os quais prometem educá-lo em retidão. Tal qual Édipo, Páris e Odisseu, o jovem Robin torna-se uma vítima do Destino que empurra o herói para as bermas sociais, onde, no entanto, não cessam as perseguições dos organismos de repressão do *establishment* feudal, o qual, posteriormente, termina por assassinar o pai adotivo de Robin Hood, o guarda-florestal Gilbert Head.

O que torna o tema do banditismo social um assunto de interesse global — e apresentando os mesmos aspectos externos observados nas páginas rosianas de *Grande sertão: veredas* — é a

incontornável e estreita relação socioeconômica travada com o sistema capitalista, centro nervoso de onde parte e para onde converge todos os temas examinados pela produção historiográfica hobsbawmiana. Segundo Eric Hobsbawm, o movimento desse fenômeno aparece ligado aos passos vacilantes dados pela sociedade de mercado, fazendo com que o banditismo cresça e tome “proporções epidêmicas em épocas de tensão e desagregação social” (Hobsbawm, 2010, p. 95), ou — o que é bem pior — tenda a epidemia “em épocas de pauperismo ou de crise econômica” (Hobsbawm, 2010, p. 42). Ambos os casos encontraram condições propícias nas primeiras décadas do século passado, adquirindo novas formas mais violentas como o terrorismo (apenas nas concepções idealistas dos extremistas islâmicos), alcançasse seu zênite.

No que se refere à realidade brasileira, o temário do cangaço nordestino ainda esperariam mais uma década para finalmente fazer parte da agenda de debates deste profundo conhecedor da história do Ocidente. Em 1969, quase dois anos após a morte do ficcionista mineiro, o qual também estudou o movimento liderado por Lampião, mas em busca de interesses diversos do historiador britânico, Eric Hobsbawm publica *Bandidos*, único livro em que lança o seu arguto olhar sobre as mazelas socioculturais brasileiras em estudos que, até os dias atuais, nos auxiliam na interpretação das origens sociais dos crimes e das crueldades deste modelo específico de bandido oriundo dos territórios esquecidos do mundo capitalista.

Enquanto em “O ladrão nobre” Hobsbawm examina a herança do mítico Robin Hood — figura culturalmente mais próxima desse historiador — no caráter de bandidos rurais da Europa e da Ásia, no capítulo imediatamente posterior intitulado “Os vingadores”, Hobsbawm se volta de maneira mais específica para a realidade deste movimento rebelde na América Latina, tomando como totem dos proscritos nesse Continente, a figura ambígua dos cangaceiros brasileiros capitaneados pelo seu representante mais conhecido, Lampião. Sob alguns poucos aspectos, esse cangaceiro, a seu modo, manteve uma aproximação com o ilustre *outlaw* bretão, sobretudo, em relação ao seu moderado apetite para o assassinato e para a violência, apesar de sua ação extremamente contraditória em um ambiente em que “sangue se paga com sangue” (Hobsbawm, 2010, p. 86), onde práticas como a vingança e a retaliação, como nos lembra o exame do autor de *Bandidos*, são vistas como inseparáveis.

Guimarães Rosa, por sua vez, no interior de seu romance construiu personagens sobreviventes desta brutalidade e dos desmandos advindos, de um modelo de réprobo muito peculiar dentro do “banditismo social”, a saber: o jagunço mineiro, o qual instaurou na Região Nordeste¹ do país um acontecimento específico na passagem do século XIX para o XX, a eclosão

¹ Na intenção de evitar anacronismos, explico que o uso desta nomenclatura é intencional, correspondendo à sua forma mais vulgar, uma vez que esta porção brasileira detentora da maior quantidade de federações do país é uma invenção sócio-política deveras recente. Destarte, no intervalo entre a passagem do século XIX até os anos de 1920 — períodos em que dominaram no sertão os paradigmas do banditismo social sertanejo, tais como o cangaço e o jaguncismo —, a concepção de Região Nordeste ainda não existia como tomada atualmente. Para aprofundamento deste temário, indico a leitura de *A invenção do nordeste e outras artes* (1999), de Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Neste trabalho, o professor da UFRN assevera, com base em seus estudos da história e da literatura regionalista nordestina, que “o Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que

dos primeiros Estados-paralelos de origem rural, dominados por controversos grupos sociais dos bandoleiros armados, os quais em sua “liberdade de movimentos” (Hobsbawm, 2010, p. 16), segundo Eric Hobsbawm, “[d]eixavam de ser vistos como simples bandidos e passavam a ser considerados bandidos “especiais” ou sociais. Por isso gozavam de proteção [...] à custa dos aldeões [...] (Hobsbawm, 2010, p. 17), inclusive contra os aparelhos de coerção estatal.

Dessa maneira, resguardado pelas camadas mais pobres, o bandido torna-se uma espécie de herói coletivo a representar os anseios dessa população, promovendo um desafio político e social no interior daqueles espaços periféricos dominados pelo poder paralelo sem, contudo, deixar de manter uma relação profunda de dependência com os membros dos estamentos ricos, haja vista que, à parte de sua situação *sui generis* “o banditismo, como fenômeno social na [...] sua história, está relacionado à classe, à riqueza e ao poder nas sociedades camponesas (Hobsbawm, 2010, p. 23), como afirma Hobsbawm no início de “Bandidos, Estados e poder”, primeiro capítulo de seu *Bandidos*.

Ao dialogar com a historiografia contemporânea, o sertão rosiano surge como uma metonímia do Ocidente ou vice-versa, isto porque neste espaço de *Grande sertão: veredas*, a geografia nordestina não se configura como ordem, sendo as experiências de violência e brutalidade as grandes e verdadeiras marcas do romance, tal como também foram as do Continente ao longo de sua História. Mesmo o pacto demoníaco feito pelo protagonista-narrador Riobaldo pode ser observado historicamente como o consórcio necessário que os indivíduos devem assinar para sobreviver em meio às desintegrações de suas sociedades.

Observados pelas massas como seres dotados de poderes super-humanos e ardilosos contra os braços armados do Estado, o bandido social — em tríplice natureza de nobre, de vingador ou de justiceiro —, na maioria das vezes, só pode perecer nas mãos de outro(s) bandido(s) como ele, tal como ocorreu com o grande chefe e “príncipe” (Rosa, 1956, p. 18) Joca Ramiro em *Grande sertão: veredas*, os bandidos “bons” encontram o seu fim nas mãos de traidores. Esta morte constitui o sétimo critério estabelecido por Hobsbawm em *Bandidos* para configuração do retrato de corpo inteiro do bandido tipicamente social, resumido em “nove pontos”. Para o Mal ou para o combate deste, Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* capacitou alguns de seus personagens em *Grande sertão: veredas* com o selo do pacto satânico, como convém historicamente aos celerados e aos demais indivíduos em espaços onde os pobres só podem contar com a ajuda das forças metafísicas em suas lutas pela sobrevivência.

Tanto na produção rosiana quanto e na compreensão do percurso histórico dessa explosão de terror da agência do Mal se dá sempre dentro de contextos socioculturais muito precisos, dentre os quais, para este trabalho dialético entre a literatura e a historiografia contemporânea, ganha destaque o dos movimentos de revolta em que civis e gente popular são oprimidos pelo Estado

se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava de luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma especialidade fundada historicamente, originada de uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença” (Albuquerque Júnior, 2009, p. 79).

e pelas demais instituições que legitimam os poderes desse em especial, a Igreja Católica, — responsável pela constante alienação de indivíduos pobres e educacionalmente menos favorecidos

Não é à toa que — independente das origens e das motivações responsáveis por lançar jovens pobres das zonas rurais para os bandos armados formando o maior contingente dos exércitos de proscritos sociais, revolucionários ou não, — em sua leitura do banditismo social ao redor do globo, Hobsbawm denota que estes indivíduos, além dos aspectos inconformista e avesso a estranhos, quando precisam escolher uma proteção metafísica, “Tomam o lado do diabo e não o de Deus” (Hobsbawm, 2010, p. 62), como se esses homens quisessem conscientemente negar a ideia de alienação.

A figura do jagunço, em Guimarães Rosa, é a de um indivíduo híbrido forjado dentro da progressiva regressão de sua condição civilizada e da proximidade com o primitivismo. Esta fusão justificaria, *verbi gratia*, a necessidade de pactos com as forças maléficas. Com esta leitura não pretendo descartar ou negar os caminhos interpretativos originados pela tradição espiritualista do romance *Grande sertão: veredas*, apenas procuro acrescentar uma tradução histórica, entendendo que, em sua tentativa de travar um pacto com o maléfico, Riobaldo assume metaforicamente para si e o seu sertão um capítulo da trajetória das diversas populações desamparadas do Ocidente. Dessa forma, compreendo que nem sempre esse contrato mágico demanda uma transcendência ou uma catarse, mas uma maneira mais intensa de se armar contra a realidade hostil.

“JAGUNÇO COM JAGUNÇO, O PODER SECO DA PESSOA É QUE VALE”

No interior de uma escrita como a presente em *Grande sertão: veredas* a qual elevou ao grau máximo os postulados desenvolvidos pela estética modernista de 1920, a saber: a de inovar a arte literária através de processos de revalorização e de recriação da palavra, a prosa telúrica de Guimarães Rosa alcança os cimos da maturidade e da liberdade gramatical. Em confronto com o *banditismo social* de Hobsbawm, fora o protagonista-narrador Riobaldo, nenhum dos demais jagunços do romance rosiano assemelha-se ao paradigma robinhoodiano. Entretanto, isto não aparta figuras demasiadamente ambíguas como Zé Bebelo e Diadorim das classificações hobsbawminanas forjadas ao longo de obras como *Rebeldes primitivos* e *Bandidos*, entrando esses personagens nas fendas da tipologia do autor de *Rebeldes primitivos* pela classificação de vingadores.

Em outra passagem do romance rosiano pode-se verificar a presença de uma crítica aos modelos liberais feita pelos indômitos Ricardão e Hermógenes, jagunços que, na tipologia do *banditismo social* hobsbawmiano, integrariam, simultaneamente os papéis de vingadores e o de “bandidos maus”, essa última definição sempre lembrada pelo narrador ao longo de seu relato das atitudes cruéis praticadas pela natureza sádica e extremamente violenta de Hermógenes, essa tão distante das práticas utilizadas pelos grandes e magnânimos chefes que Riobaldo conheceu como Medeiro Vaz e Zé Bebelo.

Contrastando essas duas naturezas distintas de bandidos são erigidos vários paralelos entre os jagunços rosianos e as polaridades ideológicas originadas na primeira metade do século passado. Uns a fazerem a defesa das práticas capitalistas e liberais e outros, tomando para si a missão de preservar uma continuidade agrária arcaica, a qual implanta uma contenção férrea em frente às mudanças advindas da urbanidade moderna, ansiando, entre outros objetivos, o domínio da terra nas mãos hereditárias dos senhores locais resguardando, é claro, pelos códigos e interesses pessoais do jaguncismo.

Dentro de espaços como as sociedades rurais, por exemplo, onde os indivíduos são, historicamente, mais resistentes às alterações de seu modo de vida, estes adeptos convictos das práticas de violência e de desordem conectam-se a um passado o qual no caso desses é aquele ao qual Hobsbawm denomina de “setor inflexível” (Hobsbawm, 1998, p. 23), isto é, os líderes dos *judas* Hermógenes e Ricardão compõe uma “comuna” que se volta quase que totalmente para os costumes, as tradições e os elementos sociais como a sabedoria dos mais velhos, aceitando nenhuma ou poucas influências externas em suas práticas culturais e, ainda assim, com muitas restrições no intuito de não perturbar “o padrão fixado pelo passado” (Hobsbawm, 1998, p. 23).

Na defesa de seus valores tradicionais, os violentos *judas* se vingam, à traição, de seu chefe Joca Ramiro, o qual, em sua morte, protagoniza um dos desfechos mais comuns que existem entre os proscritos sociais, embora com esta prática, “quase todo bandido, individual acaba derrotado, embora o banditismo possa continuar endêmico” (Hobsbawm, 2025, p. 39), revelando, dessa maneira o abismo existente na evolução histórica dos diversos modelos de sociedades hodiernas, umas, como as áreas tecnológicas, de maneira gradual foram responsáveis pela substituição da tradição pela inovação nos grandes centros urbanos, o campo e as zonas rurais, por outro lado, girando fora da orla direta da industrialização desenvolveram processo histórico diferente com as práticas mais vis de violência permanecendo em seu cotidiano.

É interessante observar como a construção ficcional de Guimarães Rosa reelabora o conflito latente entre as experiências anacrônicas da tradição local e os usos modernos tão explanados pelo banditismo social, por meio das contradições e ambiguidades transpostas, pela palavra literária, para as esferas sociais. Na leitura de Hobsbawm sobre este paradigma de *outlaw* (meio ladrão, meio herói) originado em zonas periféricas do capitalismo moderno, era o proscrito, muitas vezes, citados como um bandido bom, o que parece corroborar com a fala de Riobaldo ao identificar que, entre os jagunços com os quais conviveu quase todos tombaram para o banditismo por motivações nobres (ou até mesmo vulgares), sendo o único indivíduo vil em sua essência, o cruel Hermógenes.

Uma exceção clara a este paradigma dentro do romance *Grande sertão: veredas* é Zé Bebelô, o qual, em sua avançada consciência política, demonstra uma modificação no caráter esperado do bandido social e, em sua absoluta maioria, iletrado, condição intelectual limitadora, pois o lança menos para a grande possibilidade de revolução camponesa do que para as classificações de

justiceiro e reformador. Como expõe o historiador britânico, “é mais provável que o banditismo participe de revoluções camponesas como um aspecto de uma mobilização múltipla, e com consciência de ser um aspecto secundário delas, salvo no sentido de proporcionar combatentes e líderes” (Hobsbawm, 2010, p. 133). Como o grande apóstata do jaguncismo, Zé Bebelo buscar defender as massas populares mediante práticas legais e termina a sua jornada, paradoxalmente, aliado por essa mesma população das canções e histórias sobre aqueles heróis que, como ele outrora havia sido, expulsaram dos rincões o medo, a covardia e a iniquidade, ainda que por um breve tempo.

Destarte, esse chefe jagunço compreende em seu íntimo democrático que o sertão é, acima de tudo, uma situação topográfica e cultural a ser superada na história brasileira e também global por meio da intervenção efetiva do Estado e com a extinção completa dos poderes paralelos como os do banditismo considerados como signos de atraso econômico. Próximo talvez do que Hobsbawm espera do bandido social, a determinação deste em produzir focos de revolução contra o *establishment* local, o líder sertanejo José Rebelo Adro Antunes, no momento divisor de águas para os bandos jagunços da obra, encontra-se réu por vontade própria dentro da mesma prática por ele adotada no Sertão mineiro, com o objetivo de instaurar a civilidade legal neste espaço dominado pela desordem: o expediente jurídico.

No ambíguo sertão, no entanto, a sentença favorável a Zé Bebelo ao invés de promover a reconciliação entre os bandos de celerados, desencadeia novas e mais animais batalhas inaugurando, assim, a segunda parte do romance *Grande sertão: veredas* que trará a grande guerra entre os bandos desarticulando os grupos, transformando em adversários mortais antigos aliados no banditismo e, em um futuro iminente, promovendo alianças entre outros *outlaws* outrora inimigos, a semelhança dos torneios ambíguos da política do Estado de direito.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Adentrando nas sendas especulativas sobre fenômenos sociais da história universal na passagem do século XIX para as primeiras décadas do XX como o banditismo social rural inscrevem-se no enredo de *Grande sertão: veredas*, denota-se na produção do ficcionista mineiro uma fina estratégia dialética entre a literatura e os estudos históricos em que se inscrevem algumas passagens relevantes que construíram o século passado, dentre essas alguns aspectos examinados por Eric Hobsbawm em produções realizadas ao longo de quatro décadas de pesquisas acerca da formação e dissolução de sociedades remotas do sistema de mercado.

Em muitas de suas narrativas ambientadas no norte de Minas Gerais, Guimarães Rosa compôs a demografia de seu cosmos literário com indivíduos pobres e marginalizados tomados pelas elites nacionais como “elementos desqualificados” (Hobsbawm, 2010, p. 139) formando, assim, contingente de soldados, justiceiros ou mesmo bandidos maus em meio a excluídos do capitalismo ocidental em épocas históricas de exceção. Na ponta de lança do banditismo mineiro

surgem algumas das personagens que o autor de *Sagarana* conferiu destaque e valores ora sociais e ora míticos atribuídos pelas massas populares sertanejas. Esses são, como assevera Hobsbawm no oitavo capítulo de *Bandidos* intitulado “Os bandidos e a revolução”, proscritos, prostitutas e mendigos, e acrescentando outras figuras históricas, a saber: mulheres travestidas em cavaleiros a “desfilar” nas páginas e em enredos da lavra desse autor mineiro.

No plano historiográfico, Eric Hobsbawm assume explicitamente a relevância da matéria literária, isto é a pujança do mito para a sobrevivência da figura factual do proscrito social para além do tempo meramente cronológico no qual essa modalidade de bandoleiro surge cativo, já que “quase nenhum dos grandes bandidos da história sobrevive ao traslado da sociedade agrária para a sociedade industrial” (Hobsbawm, 2010, p. 170), dependendo, assim, o *outlaw* de que lhe cantem artisticamente seus feitos (seja pela modalidade oral, seja preservado pela escrita dos cordéis) forjado pelas futuras gerações para a imortalidade de seu famigerado legado, última maneira de eternizar o celerado em sua condição de proscrito social.

Ao abordarem em suas produções a temática do banditismo e seus respectivos desdobramentos, tanto Guimarães Rosa quanto Hobsbawm divisam como contemporâneos o mesmo “horizonte de expectativas” em relação ao mundo, haja vista ambos terem:

o passado como parte de seu presente permanente. Em vastas extensões do globo todas as pessoas de determinada idade, independente de origens e histórias pessoais, passaram pelas mesmas experiências centrais. Foram experiências que nos marcaram a todos, em certa medida da mesma forma (Hobsbawm, 1995, p. 14).

Todavia, isto não significa assegurar quer a historiografia hobsbawmiana traduza-se em construções discursivas memorialísticas tais como os *Annales* franceses, campo de pesquisa o qual Hobsbawm observou com olhos bastante moderados. Dentre outras palavras, o que houve foi, em verdade, uma espécie de atmosfera propícia nos anos de 1950 e 1960 que trouxe aos intérpretes do século passado a escolha de temas comuns. Assim, Hobsbawm e Guimarães Rosa transpõem para o interior de suas escritas experiências que pavimentaram ou destruíram caminhos e ilusões na vida de milhares de pessoas em volta do globo.

Exemplos dessa ressonância da história contemporânea ocidental tratados pelas páginas do autor de *Viva la revolución* sobejam no enredo de *Grande sertão: veredas* como o de um grande fenômeno observado no século passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo erigiu-se de uma leitura transdisciplinar acerca da temática do *banditismo social* na produção de dois intelectuais nascidos nas primeiras décadas no século XX, a saber: Eric Hobsbawm e Guimarães Rosa. Com base no referencial temático do banditismo social hobsbawmiano enfeixado em obras como *Rebeldes primitivos* — a qual ganhou há pouco tempo

nova tradução no Brasil — e *Bandidos*, buscou-se traçar um caminho dialético em que a matéria estética exemplificasse as contribuições historiográficas dentro das suas páginas ficcionais, enquanto estas preenchem as lacunas da interpretação promovida pelos filhos de Clio, sem com isso apagar as diferenças intrínsecas existentes na natureza de ambas as narrativas.

Adaptando-se às diferenças sociais das localidades periféricas do capitalismo ocidental examinadas, Hobsbawm, rompendo com a exclusividade dos temas de interesse da sociedade inglesa, produziu estudos que inauguraram uma nova temática no campo da historiografia em meados de 1956, mesmo ano, coincidentemente, do aparecimento das grandes produções de Guimarães Rosa como a coletânea *Corpo de baile* e o alentado romance *Grande sertão: veredas*. Esse ficcionista brasileiro, por seu turno, regeu a sua produção estética dentro daquela tensão sempre fecunda que se estabelece entre a criação e a incorporação da tradição, sendo o nome de sua geração literária que melhor soube organizar as representações artísticas do mundo e do homem contemporâneo envolto em um período de práticas intoleráveis tais como as manifestações de violência e de barbárie que reduziram em potencial a civilidade no globo.

Eric Hobsbawm, como pode-se observar, não se constrangeu metodologicamente em lançar mão da produção estética para tecer as bases de sua ampla compreensão dos fenômenos históricos por ele examinados, no caso o mito popular e/ou literário do bandito no interior da cultura das massas populares rurais, fazendo uso para esse fim de estruturas lendárias como o do nobre empobrecido Robin Hood e outras obras literárias (os cordéis nordestinos, por exemplo), aceitando dessa forma que as genuínas representações míticas do proscrito social — aquelas capazes de os imortalizar na psiquê das populações mais pobres como representações heróicas — apareciam melhor estruturadas nas páginas literárias do que nas laudas dos documentos oficiais, esses “adulterados” muitas vezes para compor a visão supremacista dos opressores e não a dos oprimidos acerca daqueles réprobos que os conheceram mais proximamente.

Por meio desse diálogo comparatista, o artigo buscou alargar o horizonte de expectativas da recepção crítica rosiana, por meio de uma compreensão na qual o sentido da obra estética pode ser dado no exterior das páginas literárias o que forneceria ao leitor de literatura e, gostaria de acrescentar também ao leitor de história, novas perspectivas em relação ao texto ficcional, levando a produção historiográfica de Eric Hobsbawm a expandir o universo interpretativo de obras rosianas como *Grande sertão: veredas*, a qual ambientada no *hinterland* brasileiro e protagonizada por bandos de celerados mantém uma fina ligação com outros paradigmas de bandidos observados pela historiografia hobsbawmiana na América Latina e em outras partes do globo. Por outro lado, percebeu-se nessa leitura que o ficcionista mineiro também contribui para o espraçamento do tema do banditismo social ao inserir a figura ambígua do jagunço, indivíduo curiosamente não catalogado pelo historiador britânico ao longo de quatro décadas de pesquisa acerca dos movimentos reformadores no interior da América Latina, espaços quase sempre refratários às mudanças e pactário de manifestações diabólicas de violência.

Tais mudanças sociais comuns em grandes centros, historicamente não ocorrem com a mesma velocidade nas áreas periféricas e, sobretudo, nas zonas rurais. Infelizmente, sociedades arcaicas são mais imunes às mudanças socioculturais e, por isso, muito mais conservadores se mostram os bandos de *outlaws* no interior dos quais predomina os valores guerreiros e exclusivos o mito masculino.

Como na produção estética, a história não fornece lições puras e conclusivas para responder às manifestações de violência. No entanto, diversas pistas são oferecidas de que sociedades e indivíduos foram e continuam colocados em perigo extremo. Em outras palavras, os movimentos populares estudados por Hobsbawm na segunda metade do século passado são fenômenos ainda inéditos para a maioria de nós sobreviventes das cíclicas pandemias sociais e continuarão ainda por um tempo de duração impossível de prever como estranhos aos olhos de pesquisadores e principalmente, aos olhos dos ditos homens comuns em sua inacabável travessia pelas turvas águas do equívoco.

Por fim, resta-se deduzir que Eric Hobsbawm, infelizmente, não tenha tido contato com qualquer versão das páginas de *Grande sertão: veredas* (terá Guimarães Rosa lido o banditismo social hobsbawmiano?), pois se isso tivesse ocorrido, o historiador notaria toda a sua tipologia do banditismo rural — que engloba de indivíduos jovens e rebeldes a fidalgos camponeses empobrecidos — presente nas páginas desse romance brasileiro ainda que de maneira amalgamada. Misturando, como é o ponto nevrálgico do romance, as diversas classificações hobsbawminas acerca do proscrito social em seu relato, o protagonista-narrador Riobaldo mantém em movimento a roda da experiência dialética em sua relação com o seu interlocutor, uma vez que “[s]ão necessárias duas pessoas para aprender as lições da história ou de qualquer outra coisa: uma para dar a informação e outra para ouvir (Hobsbawm, 1998, p. 39) como ensina o historiador. É a essa personagem, o interlocutor, feita pela palavra de Guimarães Rosa oculta e intelectualizada — que bem poderia ser representada pelo próprio autor, por um atento estudioso de literatura ou por um historiador estrangeiro interessado no movimento de bandoleiros residentes no coração da América Latina como Hobsbawm — que a personagem rosiana apresenta seus ex-companheiros de jornada por uma sociedade demasiadamente marginalizada a espera de compreensão.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

DUMAS, Alexandre. **As aventuras de Robin Hood**. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. 4. ed. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Rebeldes primitivos: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une herméneutique littéraire**. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Trad. Waltesir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

THOMPSON, Edward Palmer. **As peculiaridades dos ingleses e outros ensaios**. Trad. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2012.

ASPECTOS LINGÜÍSTICOS E DISCURSIVOS DA RESISTÊNCIA INDÍGENA NO BRASIL, DE 1988 À CONTEMPORANEIDADE

Tiago Eric de Abreu

*A comunicação tem sido uma ferramenta
que amplifica as nossas vozes.
(Renata Tupinambá)*

INTRODUÇÃO¹

Nas práticas de resistência indígena, em suas materialidades discursivas, os deslocamentos entre universos de referências e a insurgência de novas coordenadas existenciais comunitárias (Guattari, 1992) marcam efeitos de memória. Se considerarmos a resistência como uma agência/mutação que escapa ao *estreitamento semiótico* (Cusicanqui, 2010), as produções de memória seriam táticas desestabilizadoras dos sintagmas cristalizados pelos discursos coloniais.

O discurso crítico da resistência traz à tona contradições arraigadas nos hábitos históricos. No presente estudo escavamos algumas dessas problemáticas por meio de análises dos entrecruzamentos de aspectos históricos, sociológicos e discursivos dos conflitos coloniais.

Nas diferentes mídias, desde a era da impressão à das lentes de gravação, projeção, e as diversas formas de “edição” da imagem e da voz produzem diferentes relações entre corporalidade e visualidade e, diríamos, *visibilidade*, de modo que, mesmo embora visíveis, não são necessariamente *vistos*, não estão sendo (do ponto de vista da crítica histórica) percebidos: há uma lacuna entre ver e reconhecer. A emergência das “novas” mídias marcha com uma outra ordem audiovisual, na qual um antigo embate de forças se propaga em outros meios².

O que a historiografia costuma chamar de “movimentos indígenas de resistência” – dentre outras insurgências de coletivos oprimidos pelo aparato colonial – Silvia Rivera Cusicanqui descreve como tentativas reiteradas, feitas ao longo do século XX, de “quebra de modelos de controle social estatal, que anteriormente bloqueavam as demandas autônomas desses setores [...] estruturas estatais destinadas a cooptar e controlar esses setores e neutralizar seus conflitos” (Cusicanqui, 1987, p. 7). À medida que a técnica permite a modelagem audiovisual, e as mídias demonstram seu poder e vocação para campos de batalha, as diferentes narrativas da história

¹ Capítulo desenvolvido a partir da Tese do mesmo autor, disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/43237>. Acesso em 21 de março de 2026.

² Referência à noção de Foucault (1999) a respeito do direito como guerra continuada em outros meios.

são moldáveis, editáveis, podendo tanto sustentar a lenda unitária, no plano hegemônico, quanto servir às utopias locais de grupos marginalizados, em suas artimanhas cotidianas de sobrevivência e existencialização. Ante esta reflexão, problematizamos a emergência contemporânea de novos modos de narrar o cotidiano, de produzir memória como resistência à ordem de extermínio.

PROBLEMATIZAÇÕES EM TORNO AO MATERIAL DE ANÁLISE

A leitura das considerações de Patrícia Maria Melo Sampaio (2011, p. 38), em sua obra *Espelhos partidos. Etnia, legislação e desigualdade na Colônia*, nos auxiliou a colocar a problemática indígena contemporânea com relação à dimensão mais larga da memória da história não inscrita – silenciada –, que sintetizo na seguinte citação:

Referindo-se à floresta, Le Goff a recupera definida e utilizada como fronteira, refúgio para vencidos e marginalizados e também fonte de materiais preciosos à sobrevivência cotidiana, reserva de caça e outros alimentos. Lugar a um só tempo repulsivo e desejável. Sem contar que a floresta também poderia aparecer como um deserto de instituições e de leis. Estas também são considerações possíveis para o sertão. V. Leonardi, no seu ensaio *Entre Árvores e Esquecimentos*, define sertão destacando precisamente esta última categoria: espaços fora do alcance e dos limites das instituições formais, o lugar onde “as leis são, muitas vezes, letra morta”.

Os problemas gerados pelo deslocamento de gentes das terras ancestrais e a luta pela posse do território narram violações repetidas na memória dos corpos; narram também relações conflituosas de trocas materiais entre comunidades e cidades, e a formação de linhas de fronteiras. Ao versar sobre a história da violência colonial no Brasil, Sampaio (2011, p. 38) observa:

Esse movimento continuado, que se acentuaria no correr do século XVIII, com as frequentes retiradas das populações estabelecidas nos aldeamentos, seja pela fuga, seja pelo que a documentação chama de *ausência*, faz com que a mobilidade seja um traço ponderável para pensar essa sociedade que se forma na fronteira. Como chamou a atenção Sheila Faria, um dos poucos recursos disponíveis para os *andarilhos da sobrevivência* nas terras de fronteira era a mobilidade espacial. Os mundos da floresta e da povoação tinham limites imprecisos. Se a missão podia ser considerada como a linha divisória entre o mundo “policiado” e o mundo “selvagem”, para as populações aldeadas, a povoação frequentemente foi apenas um ponto de contato para reabastecimento de produtos cobiçados. [...] A floresta – e seus habitantes – cercavam a povoação (Sampaio, 2011, p. 123).

Esses “limites imprecisos” mencionados pela autora apontam para o avanço geográfico da guerra colonial, a invasão ao território do outro é sobre o corpo e sobre a *alma*, sua apropriação pela força produtiva aponta a problemática do território como uma questão nuclear das pautas de lutas indígenas contemporâneas. Por isso, os sessenta anos do Parque Indígena do Xingu são tão prenhos de efeitos de memória (apesar de trazer a marca do confinamento e da fragmentação dos povos, o Parque do Xingu é ainda assim um lugar de memória da resistência indígena).

Hoje, as povoações *cercam* a floresta. A expressão evocada pela historiadora citada acima – “andarilhos da sobrevivência” – bem pode servir para descrever as mutações dos movimentos indígenas contemporâneos: seu caráter de deslocamento, trânsito entre fronteiras, entre universos de referência, entre linguagens e instituições.

A seguir, em nossas leituras/escutas do *corpus*, entrançaremos os marcos conceituais em fragmentos reflexivos, buscando, conforme percorremos esses materiais, transitar entre regimes de visibilidade/invisibilidade e dizibilidade/indizibilidade.

UM(A) TECIDO/TELA ANALÍTICO(A)

Vimos surgir desde há mais de três décadas uma geração de cineastas e videastas indígenas, tais como Ariel Ortega Kuaray Poty, Takumã Kuikuro e Larissa Yepadi’ho. Estratégias como as do projeto *Vídeo nas Aldeias*, surgido em 1986 em resposta à solicitação dos próprios indígenas e seu “desejo de filme”, desenvolveu parcerias com dezenas de comunidades indígenas que passaram a gerar produções audiovisuais próprias, e em colaboração; isso dá testemunho da existência e do agenciamento de novos atores sociais, novos meios de mobilização.

As produções *marginais* mostram a atuação de “anônimos” detrás das lentes indígenas que grafam, recordam/notam essa *outra margem da tela*.

Imagem 1 – Fôlego vivo (Jandaíra, 2021, 5:23)



Fonte: Reprodução Youtube.

Encontramos, em um vídeo gravado pela comunidade Kariri na Chapada do Araripe, Ceará, uma reflexão sobre a água, o desvio do leito dos rios que banhavam a comunidade, sobre a

desapropriação de seus territórios e a posse da terra por empreendedores do agronegócio; em um contexto em que a população indígena é pressionada a deixar as terras ancestrais. No vídeo encontramos a fala: “Os ‘tapuias bravos’, como eram conhecidos os Kariri, também eram chamados de ‘fôlegos vivos’, dada a força de sua constante luta contra as invasões colonizadoras” (Jandaíra, 2021). Na imagem acima, de uma das cenas do filme *Fôlego vivo*, vemos as grandes tubulações das obras estatais de transposição das águas do rio São Francisco. *Fôlego vivo* é uma reflexão sobre o destino das águas e a privatização da terra. Na cena em foco, os moradores que atuam no filme fazem movimentos de respiração profunda, enfatizando cenicamente a gestualidade corporal, num mesmo ritmo de inspiração e expiração; uma referência imagética à memória que o próprio título – *Fôlego vivo* – enseja, a saber, a de atestar a sobrevivência à história colonial e à opressão fundiária, atestar a presença e a vitalidade do corpo que ali habita, apesar de seu apagamento e dos processos de esquecimento empreendidos pelos discursos hegemônicos.

Com Orlandi podemos falar em um percurso corporal de efeitos de sentido. Em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (Orlandi, 2007, p. 13), a autora fala da “força corrosiva do silêncio que faz significar em outros lugares o que não ‘vinga’ em um lugar determinado”:

O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito (Orlandi, 2007, p. 13).

O silêncio é trabalhado no curta-metragem *Fôlego vivo*, do povo Kariri (Jandaíra, 2021) permeando a espacialidade dos lugares filmados na própria terra indígena. Além das já mencionadas cenas em que os corpos indígenas encenam o gesto da respiração, que se repete em diferentes cenários da localidade, ao fundo, há cenas em que a câmera estática captura as imagens das grandes obras de transposição do rio, e também enquadramentos que mostram a paisagem da Terra Indígena *alterada* pelas obras estatais, enquanto vozes ao fundo narram, entre silêncios (fora de cena), as histórias testemunhadas sobre a retomada de suas terras e memórias comunitárias, ante as ameaças de serem novamente deslocados dos lugares que habitam.

A esta forma de se inscrever e narrar a própria memória correspondem outras em campos adjacentes, tais como as exposições de arte do povo Huni Kuĩ que, com grandes painéis, pinturas murais ocupam prédios e galerias de arte nas grandes cidades brasileiras no século XXI. Um exemplo marcante da multiplicidade de produções e campos de reativação da memória, os Huni Kuĩ, além da pintura, da música e da medicina ancestral, também atacam no campo da escrita, produzindo livros sobre as medicinas locais, livros de história próprios, etc. Do que foi exposto até agora, partindo de diferentes povos, percebemos vetores de singularização em direção a um tipo de ativismo que alguns coletivos chamam *artevismo*, conforme retomaremos no decorrer do presente estudo.

Com esta exposição enfatizamos como o próprio material de pesquisa nos foi indicando os tópicos discursivos cujas marcas eram recorrentes. Nessa dispersão enunciativa são recorrentes a questão do silenciamento e do apagamento histórico, as relações entre corpo, território, comunidade e memória, tópicos que apontam para condições de existencialização de sistemas de saber e de sensibilidade/subjetividade, o que, junto ao trabalho sobre a memória, constitui o cerne da nossa problematização. A essa questão nuclear aproximamos o marco teórico que Cusicanqui (2015) designa *epistemes indígenas*, a ser desdobrado nas seções seguintes, sobretudo no Capítulo 4. O encontro com a obra da pesquisadora aimará Silvia R. Cusicanqui nos forneceu subsídios para desconstruir algumas posições e predisposições epistêmicas que nos interpelam desde nosso lugar no interior (ou na travessia) da academia.

Ademais, percebemos na discursivização da relação corpo-território um possível ponto de entrada para costurar nosso tecido de pesquisa. Ao analisar um *Manifesto* redigido coletivamente por mulheres de cerca de 130 povos indígenas diferentes, no contexto da primeira *Marcha das Mulheres* (2019), Cernicchiaro (2021)³ descreve que:

A princípio, a palavra território (tantas vezes repetida no manifesto) pode nos causar estranhamento, uma vez que aprendemos com Deleuze que “o território é o domínio do ter” (1994). Na fala dos povos originários, no entanto, seu uso é estratégico. Na introdução de *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*, Lúcia Sá destaca que “quase todos os debates sobre os povos e as culturas indígenas, tanto no século XIX quanto agora, têm a ver, de uma forma ou de outra, com o direito à terra” (Sá, 2012, p. 33-36). Ela cita como emblemático da cada vez maior organização política dos índios da América Latina nas últimas décadas justamente a substituição da demanda pela terra pela demanda por “território”, termo que, segundo ela, “inclui não apenas um lote de terra, mas também marcos geográficos e sagrados, além de uma relação histórica com esses marcos” (Cernicchiaro, 2021).

Na citação percebemos a imbricação entre memória e território, entre espacialização e temporalidade. A resistência à manutenção de estruturas e regimes arcaizantes também é uma operação sobre a memória. Se a modernidade histórica coincide com a escravidão indígena, a resistência calcada na memória de uma ancestralidade histórica são estratégias contra-hegemônicas que atuam na cognição, no discurso, na criação de novas coordenadas de existência.

Se as relações entre as imagens e as palavras permeiam os discursos, a memória histórico-discursiva se corporifica também em lugares, em espaços, construções, arquiteturas, monumentos, em *territórios geográficos e imaginários*. As recorrências discursivas da memória indígena em sua relação indissolúvel com a terra habitada e cultivada vêm lembrar que os discursos coloniais produzem o apagamento do vínculo das comunidades com o lugar, com a terra que habita, produzindo a sujeição pelo rapto das referências existenciais, pela conversão da terra em

³ CERNICCHIARO, Ana Carolina. A terra como corpo: a “economia do cuidado” contra as cinzas do “povo da mercadoria”. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 122-138, 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/330/33069235009/movil/>. Acesso em: 21 abr. 2026.

propriedade privada, e das forças naturais em recursos capitais, um despojamento geográfico e existencial a um só tempo.

Dentre os diversos recursos que engendram a resistência, a memória dos massacres e chacinas não se deixa obliterar, como é possível perceber nas diversas marcas do extermínio do corpo indígena; nas palavras da liderança Valdelice Veron Guarani Kaiowá: “Estamos demarcando a terra com o nosso próprio sangue” (IHU, 2013).

‘Pistolagem é ainda uma prática de violência e controle social em muitas cidades amazônicas. Lideranças rurais, ativistas ambientais, defensores de direitos humanos, indígenas... Conhecemos a história de Chico Mendes, Dorothy Stang, mas, como eles, centenas de pessoas morrem todos os anos e isso não chega aos discursos nacionais e internacionais’ (ECOIA, 2006).

Embora seja de difícil menção estimar e enumerar todos os esquecimentos que afetaram milhares de comunidades indígenas exterminadas ao largo de 524 anos de exploração, as práticas de invasão socioambiental e existencial como gênese do exílio e êxodo indígena, no entanto, não lograram, em muitas comunidades, fazer com que abandonassem a “terra ancestral”, seja no corpo das manifestações macropolíticas ou nas produções de *territórios existenciais* (Guattari, 1990) (o análogo da memória entendida também como reinvenção das coordenadas referenciais locais de uma comunidade). O lugar que os movimentos indígenas ainda reivindicam é não apenas o direito ao reconhecimento legal da terra originária – visto que muitos indígenas foram “transferidos” (exilados) para reservas distantes da origem histórico-geográfica –, mas a luta acontece também na terra da memória que vela pelo sangue de seus mortos.

Imagem 2 – Pirinop – meu primeiro contato (Ikpeng; Corrêa, 2007)



Fonte: Reprodução Youtube.

A oca, a casa coletiva, é o grande arquétipo da vida comunal. O reabitar das memórias é uma das várias estratégias de resistência que começam com movimentos de retomada dos territórios de sobrevivência coletiva. Assim é possível desatrelar a resistência do lamento (“o desejo pode ser revolucionário” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 3). Esta espécie de utopia do ser que resiste à serialização da subjetividade é audível na fala de Rolnik, (1993, p. 3), quando ela coloca a noção de “marcas”; *marcas de memória* que não estão visíveis como na memória pessoal, mas são marcas do invisível:

O sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (Rolnik. 1993, p. 3).

Nesse comentário, a sujeição são “marcas que se fazem em seu corpo”; a imagem de *sujeito* é a de alguém que sofre as condições da sujeição ao poder, porém é também um agente de sentido, na concepção existencial do termo – “sentido” enquanto potenciais coordenadas, referências próprias ou apropriadas, singularizadas.

Esboça-se aí uma luta pelo próprio, em movimentos de existencialização que tem um poder circunscrito. A resistência propaga vozes que se levantam do silêncio colonial para sobreviver territorializando essas “marcas” – os efeitos de poder dos discursos, as sujeições; o fato de a resistência assumir e ocupar esse *corpo* historicamente marcado a inscreve em um diálogo com seus mortos e, ao mesmo tempo, com as gerações porvindouras, que são já marcadas nos discursos por meio de *projetos de futuro*.

As formas de exercício de poder sobre o mundo natural e a dominação colonial da superfície do planeta, bem como de seu subsolo e seus espaços aéreos, naturalizam a opressão e legitimam a “natureza predadora” da espécie humana, e assim trivializam a violência étnica e ambiental, e tornam o ecocídio uma atividade banalizada (Abreu; Sá, 2023).

Na contemporaneidade, a técnica e o poder de manipulação do meio-ambiente mostram um discurso desenvolvimentista que prevê o controle total dos chamados “recursos naturais”; o avanço do latifúndio e a produção extensiva de animais para alimentar mercados internacionais, aliado à mineração e à contaminação das águas pelo garimpo, representam as principais razões de intensificação das violações a povos, populações ribeirinhas e biomas.

Este momento de agudização dos discursos neocoloniais pode ser percebido, na história contemporânea, por exemplo, nos deslocamentos dos Warao, povo que vive no delta do Rio Orinoco, na Venezuela; milhares de pessoas têm atravessado as cidades brasileiras, mais intensamente desde o ano de 2014, refugiando-se das invasões petroleiras, dos megaprojetos que modificam o fluxo das águas da região e geram degradações ambientais, obras que causam a desarticulação de seus modos de vida. Estas questões foram explanadas por Librada Pocaterza Paz

na obra *Las mujeres indígenas frente a la actualidad petrolera: un estudio de caso La Ladera, Pueblo indígena Warao* (2004).

A técnica potencializa a subjugação do espaço: a multiplicação da violência dos discursos neocoloniais se impõe pelo poder do excesso. A naturalização do genocídio e do ecocídio é signo da invasão de territórios habitados, geralmente representados como se fossem “vazios demográficos”, uma forma de predação estrategicamente planejada, sob o pretexto da retórica desenvolvimentista.

Em uma análise dos ideologemas coloniais, o posicionamento de Paulo Tavares (2019) desconstrói o binômio “natureza” versus “cultura”:

Para existir esse conceito de que o homem é aquele que transforma, era preciso alguma coisa que não era transformada, e isso seria por excelência o espaço da floresta. Por isso as populações ameríndias eram consideradas um humano que estava na fronteira com a animalidade, um ser “primitivo”. E uma das caracterizações dessa condição de “primitividade” é que eles não haviam transformado o seu meio ambiente. Ou seja, eles não haviam criado instrumentos, tecnologias, formas de pensamento, formas de *design*, que teriam alterado o ambiente da floresta. Temos aqui os dois pólos que definem esse conceito de *design* enquanto atributo humano e caracteriza até um sentido evolutivo da humanidade. Se tomarmos os estudos que estão sendo feitos hoje, reconheceremos que esses espaços que a visão moderna colonial criada no ocidente chamava de natureza, sem ter nenhuma interação ou intenção humana, na verdade são ambientes ou paisagens completamente antropogênicas. Ou seja, modificadas pelas populações indígenas, modificadas por essas culturas. Isso significa dizer que encontramos uma forma de *design* aí. Só que essa forma de *design* não é a mesma concebida pelo ocidente, ou ao menos é uma forma de *design* mais abrangente. E é mais abrangente porque, como nos mostram vários estudos etnográficos e antropológicos, a maioria das populações autóctones da América – mas na verdade não apenas elas, pois poderíamos dizer a maioria do mundo não ocidental – vai atribuir certo nível de agência para os não humanos. Essas populações entendem que os animais, as plantas, esse mundo não humano com o qual a gente convive e no qual a gente vive, é dotado de agência e de intencionalidade. Esse mundo não humano é dotado de uma série de atributos que os ocidentais utilizam para definir o humano como uma espécie exclusiva: agência, intencionalidade, propósito, concepção de instrumentos e até mesmo concepção ou desenvolvimento de linguagens (Tavares, 2019).

Esta citação condensa diversos aspectos relevantes para a análise das produções de memórias indígenas, que é preciso desdobrar.

Na história e nos discursos antropológicos, a separação entre natureza e cultura parece uma obviedade, mas é um maniqueísmo. Com a ciência moderna, a reificação da natureza serviu de justificativa para a exploração da vida transformada, por exemplo, em objeto de manipulação genética. Assim, a ação humana é lida sob o paradigma da vontade-poder, enquanto a natureza é relegada à atitude passiva, como na noção de “matéria inerte”. Os paradigmas epistemológicos modernos desdobrados no esteio da Física clássica newtoniana corroboram essa concepção do

universo como uma máquina – arquétipo que então funciona nas práticas coloniais, na sujeição do outro e sua consequente *animalização*.

Essa memória dos genocídios ainda reverbera na contabilização dos corpos, em sua animalização, coisificação e apagamento étnico: a contabilidade dos corpos “entra na estatística dos relatórios da geografia física, dos órgãos de saúde, em paralelo à sua distribuição em um território” (Courtine, 2008).

A potência de insurgência dos saberes indígenas faz cotidianamente contraponto aos restos daqueles dispositivos de controle colonial sobre a vida, que na história ocidental se materializam em doutrinas como a eugenia⁴ e o darwinismo social⁵, as quais defendem certa concepção radical a respeito da “natureza humana”.

MEMÓRIA E NECROPOLÍTICA

Aquilo que, em nosso estudo, nos referimos quando dizemos “memória” remete a um horizonte interpretativo da história colonial, refere-se ao tático escape à sentença de desaparecimento, ao genocídio e etnocídio que se inscrevem como marcas na pele periodicamente rememoradas e *ressentidas*. Portanto, “memória”, no contexto das lutas de resistência indígena nos últimos cinco séculos, tem a ver com discursos que assumem o peso do passado compartilhado, legado da guerra colonial multissecular, discursos que trabalham sobre as marcas do racismo.

Produções de memória são, ainda, enunciados e práticas que criam marcos, tais como, por exemplo, o Massacre de Haximu (23 de julho de 1993), o Massacre Xakriabá (12 de fevereiro de 1987), ou a história da dizimação do povo Waimiri-Atroari pela ditadura civil-militar brasileira, estudada por Paulo Tavares (2019; 2020), entre inúmeras outras práticas genocidas que nem sequer foram notadas pelos registros históricos; a memória celebra o sangue que marca territórios de luta, mas também transmite aos que chegam o *sopro*⁶ dos antepassados.

Nesse sentido, *memória* não se resume a um constante *contar* e recobrar os mortos; ocorrem materializações do litígio histórico colonial que se tornam mais evidentes nos espaços públicos urbanos e midiáticos a partir do final da década de 1960 no Brasil, que se intensificam no século XXI. Contemporaneamente, temos presenciado performances dos corpos que dançam em protestos, manifestações, marcam pontos no centro das metrópoles, transitam entre instituições, vozes da *Floresta* remota passam a ser ouvidas nas metrópoles, inscrevendo em praça pública as coordenadas de um trânsito, pegadas de uma longa caminhada de sobrevivência.

⁴ Termo criado por Francis Galton (1822-1911) para o estudo do controle social que poderia melhorar a “raça” para deixar descendentes mais bem constituídos. Segundo Goldim (1998), “Em vários países foram propostas políticas de ‘higiene ou profilaxia social’, com o intuito de impedir a procriação de pessoas portadoras de doenças tidas como hereditárias e até mesmo de eliminar os portadores de problemas físicos ou mentais incapacitantes”.

⁵ Doutrina baseada na crença da superioridade de uns povos sobre outros, inspirada em certa leitura dos pressupostos do evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882).

⁶ Forma analógica de se referir à “voz”, isto é, à “fala” dos antigos; trata-se das tecnologias ancestrais de transmissão de saberes, das quais a oralidade e a auralidade do *corpo-a-corpo* são alguns dos elementos.

As produções memoriais indígenas no campo do audiovisual e das artes/performances que investigamos paralelizam a difusão histórica dos instrumentos de propagação do som e da imagem, a implantação das mídias de comunicação massiva, cujo alcance se intensifica no pós-Segunda Guerra Mundial e sobretudo a partir da década de 1960.

Em nossa perspectiva, acorrer à memória é uma *descida ao lugar comum* – uma forma de emprestar voz a outrem, fazer com que o logos, a palavra pesquisante se coloque, quanto possível, *na pele do outro*. Procuraremos adiante inferir a partir das análises essa outra realidade que nos escapa, essas formas de existencialização desobediente, de enraizamento insubmisso que de alguma forma escapam ao controle, e indagaremos essas potências que desmentem e contrariam as estatísticas de povos desaparecidos e de línguas extintas.

A partir desse panorama, rumamos a uma noção bricolada de memória, para ir ao encontro da genealogia esboçada pelo pesquisador/escritor camaronês Achille Mbembe. Em *Políticas de inimizade* (2017, p. 7), Mbembe nos indica uma via de aproximação para a escuta das histórias suprimidas pela violência colonial.

Mbembe intenta aceder “a esse esqueleto”, farejar a presença de um “osso” ou “caveira”, juntando assim indícios de práticas, discursos que fazem remissão a gentes e vozes *soterradas*; assim buscamos um reconhecimento possível de outras narrativas diferentes da *História* (no singular) oficial, que interpela a condição de sujeitos colonizados. Para empreender essa “descida” *escavaremos* os vestígios das práticas de resistência, desenterrando *enunciados condenados*. Estes “esqueleto”, “osso” e “caveira” a que se refere Mbembe são elementos para uma necrópsia do “terror e contraterror” (Mbembe, 2017) – sendo, em nossa percepção, *terror* o cerceamento da liberdade de movimentação dos corpos e *espíritos* (a violência física e psíquica, epistêmica, religiosa), e *contraterror*, todas aquelas práticas de anteparo à dominação. Por isso, nos importa considerar as práticas de resistência como (micro)políticas de vida.

A atual invasão, neste século XXI, dos últimos redutos indígenas pelo agronegócio e a mineração segue reproduzindo certa memória racial em discursos neocoloniais. Escavando os remanescentes indícios da “longa noite colonial”, podemos exumar elos perdidos de histórias dos corpos “arrancados” da história, nas vozes dos/as narradores/as de outras perspectivas que não as versões autorizadas pelo poder centralizador. Parte de nossa tarefa preliminar consistiu em *desobjetificar* esse “outro” indígena – buscando as formas-enunciados em que se colocam como agentes da própria história.

As lutas indígenas desde 1960 entenderam que a força de colaboração era imprescindível para levantar suas demandas do anonimato e desamordaçar suas reivindicações. Quando falamos, pois em entramados coletivos, percebemos a resistência indígena como rede de discursos e práticas que pelejam, litigiam cotidianamente com as teias de políticas de morte do Estado neocolonial, cujos dispositivos, em seu conjunto, Mbembe (2018, p. 79) designa “nacional-colonialismo”. Neste âmbito de análise, Aimé Césaire, escritor nascido na Martinica (1913-2008), expõe o que

ele entende ser o fundo da mentira principal que sustenta o discurso colonial, a justaposição de dois substantivos: *colonização* e *civilização*.

O que é, em seu princípio, a colonização? Reconhecer que ela não é evangelização, nem empreitada filantrópica, nem vontade de fazer retroceder as fronteiras da ignorância, da enfermidade, da tirania; nem a expansão de Deus, nem a extensão do Direito; admitir, de uma vez por todas, sem titubear pelas consequências, que na colonização, o gesto decisivo é o do aventureiro e o do pirata, o do mercador e do armador, do caçador de ouro e do comerciante, o do apetite e da força (Césaire, 2010, p. 13).

O argumento de “civilizar os selvagens” foi o “pano de fundo ideológico” subjacente às atrocidades que tinham por intuito apoderar-se das *riquezas* das suas terras, cujos meios – expulsar e chacinar as populações – justificavam os fins. *Necropolítica*, para Achille Mbembe (2018, p. 5), é discurso de morte.

Em *Necropolítica*, Mbembe (2018, p. 5) descreve:

A expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder.

Em seus estudos, Mbembe retoma a noção de biopoder e a obra de Michel Foucault para investigar as práticas e efeitos desse “domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu controle” (Mbembe, 2018, p. 6). Ao falar sobre a soberania, Mbembe escapa às concepções clássicas sobre o exercício da razão soberana e os discursos de liberdade e autoinstituição. Sua preocupação, outrossim, é com “aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a *instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações*” (Mbembe, 2018, p. 11). Assim o autor examina, nos recônditos coloniais, as trajetórias que levaram os estados de exceção e as relações de inimizade a se tornarem as bases normativas do *direito de matar* (Mbembe, 2018, p. 18). Cito suas palavras:

Mais do que o pensamento de classe (a ideologia que define a história como uma luta econômica de classes), a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou a dominação a ser exercida sobre eles (Mbembe, 2018, p. 18).

O pesquisador camaronês recorre a Hanah Arendt, a qual reconheceria nas raízes do racismo a “experiência demolidora da alteridade” para sugerir que as práticas calcadas em discursos da raça são o exercício da política de morte (Mbembe, 2018, p. 18).

Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito

soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer” (Mbembe, 2018, p. 18).

De acordo com Arendt, o que diferenciava os selvagens de outros seres humanos era menos a cor de suas peles do que o fato de que “se comportavam como parte da natureza, que a tratavam como senhor incontestado”. Assim, a natureza continua a ser, com todo o seu esplendor, a única e todo-poderosa realidade. Comparados a ela, os selvagens pareciam fantasmas, ilusões. Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos “naturais”, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que, “quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime”. Por todas essas razões o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias [...]. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade (Mbembe, 2018, p. 36).

Tomamos em consideração essas falas/observações para cruzá-las na percepção da “reciclagem” e renovação de discursos ancestrais nas comunidades indígenas, bem como da persistência das utopias de autogoverno em centros urbanos. A resistência indígena que palpamos na contemporaneidade se constitui nesses trânsitos – da morte à vida, entre a terra indígena e a cidade. Quando, pois, evocamos as produções de memórias, pensamos em terrenos existenciais como as artes, as produções audiovisuais, à docência etc., em que as performances públicas e mobilizações atuam como artefatos de sobrevivência à ameaça de morte de suas singularidades.

Lemos, em um documento intitulado *Guatemala nunca mais*, produzido pelo *Proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica* - REMHI (1998, p. 12), os *mecanismos do horror*: a hediondez dos massacres impetrados pelo exército é descrita em um testemunho de habitantes locais:

Em pelo menos um em cada dez massacres analisados, o Exército separou as pessoas em grupos ao chegarem à aldeia. A separação por grupos não era um mecanismo para selecionar vítimas, mas para organizar o trabalho de matar. Dessa forma, procuravam ter maior controle sobre a população e evitar fugas. A separação por grupos também colocou as pessoas em situação de maior vulnerabilidade, quebrando as tentativas mínimas de resistência ou fuga. Em muitos casos, a separação por grupos visava facilitar estupros em massa de mulheres (Rehmi, 1998, p. 12).⁷

O massacre supõe um procedimento organizado, o genocídio é “trabalho” e necessita uma “planificação cuidadosa e um desenrolar sistemático por passos”⁸ (Rehmi, 1998, p. 12).

⁷No original: “En al menos una de cada diez masacres analizadas, el Ejército separó a la gente en grupos al llegar a la aldea. La separación por grupos no fue un mecanismo para seleccionar a las víctimas, sino para organizar el trabajo de matar. De esa manera se trató de tener un mayor control sobre la población y evitar fugas. La separación por grupos también ponía a la gente en una situación de mayor vulnerabilidad, rompiendo los mínimos conatos de resistencia o huida. En muchos casos, la separación por grupos se orientó a facilitar las violaciones masivas a las mujeres” (REMHI, 1998, p. 12).

⁸“Según Falla (Taller REMHI 1996) la masacre supone un procedimiento organizado, la masacre “es trabajo” y necesita una planificación cuidadosa y un desarrollo sistemático por pasos” (REMHI, 1998, p. 12).

Diante dessa ordem letal de significações, a resistência é desejo de futuro. O desejo coletivo de produzir memória transparece nos processos de existencialização (produção de coordenadas comunitárias) (Guatarri, 1990). Quando falamos em comunidades, supomos os corpos que se levantam conjuntamente, e de forma coordenada, nada obstante suas ambiguidades; *resistência*, portanto, não é um mero rebelar-se, é um defender-se.

A memória dos eventos que marcaram a paisagem histórica *brasileira* é povoada de grandes vazios, que não somente os demográficos. Os vazios que aparecem nas estatísticas de morte não notabilizam os ausentes, pois o número é um discurso em que pesa a quantidade serial, e não o valor de um ser humano em suas singularidades. Coisificação: o corpo marginal é tido como *peso morto*; no entanto, as populações de degredados, quando se organizam, forjam redes para subsistir e *reexistir*, nas urdiduras de corpos sociais maiores.

Os trânsitos do corpo indígena pelas instituições e manifestações públicas, midiáticas, sugere um caráter de performance, no sentido de cerimônia memoriosa. Isto se torna perceptível nos seguintes eventos que mapeamos: a primeira *Marcha das Mulheres* (2019), a reunião de povos na aldeia Piaraçu (Terra Indígena Capoto Jarina) que, respondendo a convocação do cacique Raoni (liderança do povo Mëbengôkrê, do povo “Kayapó”), se juntaram para denunciar que “está em curso um projeto político do governo brasileiro de genocídio, etnocídio e ecocídio” (Manifesto Piaraçu, 2020); o *Levante pela terra* (13 a 24 de junho de 2020 em Brasília); o *Acampamento Luta pela vida* (2021), que aconteceu entre 22 e 28 de agosto de 2021, em Brasília, o rito de comemoração de 30 anos de homologação da Terra Indígena Yanomami – apenas para citar alguns. Estas reuniões de centenas de povos indígenas protestaram contra um tipo de *backlash*, que vem a ser um contra-ataque político (por parte de setores governantes do Estado) que se dá em várias frentes: revisão de leis que versam sobre os direitos indígenas ao território é só uma delas: projetos de Emendas Constitucionais (PEC 215), Projetos de Lei (PL 490) e outros artifícios como o Marco Temporal⁹, tese que interpreta a Constituição de 1988 em favor da bancada ruralista, negando o direito aos povos indígenas de reivindicarem terras em que não estivessem habitando quando da promulgação dessa Constituição. Os discursos neocoloniais que se reproduzem no Brasil, representam, para os marginalizados, um crescendo de tensões e opressões que se agudizaram e alcançaram seu ápice no ano de 2022, com surtos de centralização do poder estatal, e uma intensificação nas práticas de censura e repressão à manifestação e expressão públicas, um violento recrudescimento das práticas de controle e um autoritarismo reacionário.

No período correspondente à promulgação da Constituição Federal de 1988 – que representa uma suposta redemocratização – foi reelaborada juridicamente a questão indígena; desde então foram homologadas diversas Terras Indígenas; acirraram-se, contudo, conflitos nas fronteiras desses territórios e sua invasão por diversos interesses se tornou mais problemática.

⁹ Recurso Extraordinário 1.017.365.

Na guerra política contemporânea, os marcos da Constituição de 1988 são manobrados por interesses fundiários e minerais sobre as terras indígenas. A resistência indígena, no entanto, não é de ontem (Munduruku, 2012), e já atravessou não poucos períodos de diminutas perspectivas de sobrevivência. Essa *longa memória* (a capacidade de se manter na luta enquanto muitos se rendem) se mostra em diversos tipos de produção discursiva.

Ocorrem contemporaneamente, de forma paralela, diferentes trabalhos *artevistas*, seja no cinema, nas artes visuais (a primeira Bienal “dos indígenas” acontece em 2021), ou na música (de Djúena Tikuna, ou dos grupos de *rap* Resistência nativa, Owerá, OZ Guarani, por exemplo), etc. Além do *artevismo* das artes visuais, percebemos que os autodeclarados indígenas estão participando ativamente em encontros acadêmicos, comentando seus filmes, seus livros, falando em seminários, o que se tem intensificado principalmente nessas primeiras décadas do século XXI, e com a disseminação da internet; encontramos, enfim, uma vasta gama de produções em múltiplos gêneros, inclusive filmes, curtas e longas-metragens, videodocumentários produzidos por autores/as de diversas comunidades, de diferentes povos e regiões. As lideranças indígenas estão transitando, não só geograficamente (participando em eventos internacionais, exposições, galerias de arte, rodas de medicinas tradicionais), mas também as instituições universitárias têm sido palco de uma dispersão significativa de enunciados em torno às temáticas indígenas.

No que concerne à máquina audiovisual, desde a década de 1980 o vídeo tem se tornado uma importante ferramenta de reivindicação. Diversas produções cinematográficas e de vídeos-documentários provocaram olhares para a questão indígena no Brasil, angariaram apoios e parcerias com organismos não indígenas, e inscreveram os corpos em coletivos “subterrâneos” de mobilização. O *(re)aparecimento* dos/as indígenas nas telas indica que a resistência se vale de todos os recursos em prol do desejo de vida.

Analisaremos, adiante, alguns materiais audiovisuais em seu conjunto – falas e imagens –, transcreveremos também algumas falas dos vídeos e refletiremos sobre suas implicações para a problematização da resistência indígena contemporânea.

Tendo em vista as narrativas da resistência descolonizadora¹⁰, indagaremos as táticas discursivas com que as produções indígenas inscrevem memórias, perguntando: como se constituem discursivamente as produções de memória na resistência ao genocídio e ao *confinamento* das subjetividades?

A resistência às sujeições tem se caracterizado em diversos campos sob a ideia de descolonização. A mobilização política e as produções de memória se insurgem na forma da crítica às introjeções coloniais, como o demonstram comunidades como os Huni Kuĩ – na região do Acre, algumas das quais tiveram sua Terra Indígena demarcada e homologada entre as décadas de 1990 e o ano de 2001 –, cuja história, marcada pela escravidão da borracha nos seringais ao

¹⁰ Essas práticas “descolonizadoras” não implicam uma oposição radical ao sistema vigente, mas preveem uma tática de coexistência regrada e um discurso do território como horizonte de sobrevivência.

longo do século XX, se converte em autogestão das comunidades no século XXI, em função dos movimentos de retomada de diversos grupos das terras que habitavam antes da fuga e dispersão, em um longo processo que culminou com a demarcação de algumas dessas Terras por parte do Estado.

Na videoconferência de lançamento do livro *Puu Naki Thëã Oni – O conhecimento Yanomami sobre abelhas* (Albert; Senra, 2021), Noemia Ishikawa relata, lembrando as palavras que ouviu de Davi Kopenawa (liderança Yanomami), que, se ele não conseguiria colocar guardas nas fronteiras das terras Yanomami, escrever livros também era uma forma de defender essas terras.

A voz de Davi Kopenawa Yanomami, além dos livros, tem circulado também na videosfera internacional. Sua trajetória, como a de outras lideranças, tem visibilizado causas indígenas, produzindo repercussões diversas. Kopenawa é coautor do roteiro do longa-metragem *A última Floresta*, lançado em 2021.

As cenas finais do filme registram o discurso de Davi Kopenawa na Universidade de Harvard, proferido em sua língua Yanomami, traduzida nas legendas para o português:

Fiquem com seus ouvidos atentos! Meu nome é Davi Kopenawa Yanomami e vou ensinar algumas coisas para vocês. Vocês que vivem aqui na outra margem, daqui vocês não enxergam. Pensam que na Floresta tudo é bonito. Mas os brancos que são autoridades liberaram o garimpo em nossas terras. As autoridades não indígenas usam muito a palavra ‘importante’. Para vocês que vivem na cidade o mais importante é a mercadoria. Apesar de ter muitas mercadorias, o branco não divide. São sovinas. Fazer muita mercadoria faz mal pra Floresta. Para nós, *importante* são os animais da Floresta, a fertilidade. Importante é dividir o alimento entre nosso povo, nossa sobrevivência, nosso crescimento, nossa forma de viver e nossa existência como povo (Kopenawa; Albert, 2021, 76min.).

O trecho citado pode ser lido como um breve tratado sociológico sobre a subjetividade capitalística, um tipo de antropologia reversa ou cruzada projetada desde a *outra margem*. *A última Floresta* provoca percepções dos Yanomami em planos de cena em que a câmera móvel atua como “um ser da aldeia” (Kuaray Poty, 2018, p. 162).

O trânsito de indígenas por espaços urbanos e nas redes de comunicação, nas galerias de arte acompanha um movimento de questionamento de linhas de fronteira que separam “campo e cidade”, das fronteiras entre mundos urbanos e rurais, nas sociedades “capturadas pelo colonialismo ocidental” (Krenak, 2019, p. 12), que representam milhares de processos de violência étnica (Potiguara, 2018, p. 29).

A violência racial era um assunto insuficientemente discutido nas escolas e universidades, o que vem se modificando significativamente; a invisibilidade de muitas práticas e discursos racistas ainda está por ser problematizada.

As marcas da história colonial ainda se reproduzem em práticas de sujeição e escrutínio do outro como objeto do discurso dominante, na inferiorização dos saberes chamados capciosamente

‘tradicionais’ (como se fossem estáticos), e no extermínio do *corpo coletivo* de saberes - o chamado *epistemicídio*. Em seus efeitos de memória, as insurgências discursivas contrapõem diferentes tipos de resistência no jogo com as forças da opressão instituída.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Tiago Éric de; SÁ, Israel de. Memória, corpo e território. Domínios de Linguagem, v. 17, p. 1756-1731, 2023. DOI: <https://orcid.org/0000-0002-6260-1616>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/70473/37181>. Acesso em 22 mai. 2024.
- ALBERT, Bruce; SENRA, Estêvão. **Puu Naki Thëã Oni** – O conhecimento Yanomami sobre abelhas. ISA – Instituto Socioambiental, Hutukara Associação Yanomami, 2021.
- ALTBERG, Marc. **Ailton Krenak e o sonho da Pedra**. Videodocumentário – (52min.). Rio de Janeiro: 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xm7geCZDxwM&list=PLKhWHg4n31FpgkfBnfKRVJlFwYJKJKN97>. Acesso em: 8 set. 2023.
- CERNICCHIARO, Ana Carolina. A Terra como corpo: a “economia do cuidado” contra as cinzas do “povo da mercadoria”. Alea: Estudos Neolatinos [online]. 2021, v. 23, n. 1, p. 122-138. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2021231122138>. Acesso em: 13 dez. 2022.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discursos sobre o colonialismo**. Trad. Anísio Garcez Homem. Livros & livros, 2010.
- COURTINE, Jean Jacques. **História do corpo. 3. As mutações do olhar**. O século XX. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. Sociología de la imagen. Ensayos. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015b.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. **Temas Sociales**, n. 11, p. 49-64, La Paz, 1987.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- EOA. “‘Todo lugar é Centro’: pistolagem e colonialismo entre Amazônia e Alemanha.” **UOL**, 18 jun. 2006. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/arte-fora-dos-201centros/2020/06/18/todo-lugar-e-centro-pistolagem-e-colonialismo-entre-amazonia-e-alemanha.htm>. Acesso em: 22 ago. 2023.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/171-noticias-2013/522424-qnos-estamos-demarcando-a-terra-com-nosso-sangueq-afirma-kaiowa-guarani>. Acesso em: 22 ago. 2023.

IHU. Instituto Humanitas Unisinos. “Nós estamos demarcando a terra com nosso sangue”, afirma Kaiowá Guarani. **Cimi**, 1 agosto 2013. Disponível em:

IKPENG, Karané; CORRÊA, Mari. **Pirínop: meu primeiro contato**. Longa-metragem – (87 min.). Brasil/França, 2007. Disponível em: <https://ecofalante.org.br/filme/pirinop-meu-primeiro-contato>. Acesso em: 22 jan. 2026.

JANDAÍRA, Juma. **Fôlego vivo**. Associação Indígena Cariri do Poço Dantas-Umari. Produção audiovisual indígena – (25min.). *Youtube*, 2021. Disponível em: <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/filme/folego-vivo/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

KANAYKÕ XAKRIABÁ, Edgar. **edgarkanayko**. *Instagram*, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C6YxU2cuedR/?img_index=1. Acesso em: 05 jun. 2024.

KOPENAWA YANOMAMI, Davi; BOLOGNESI, Luis. **A última Floresta**. Longa-metragem – (76 min.). Brasil: Gullane, 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias pra adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUARAY POTY, Ariel (Ortega). “Eu sou Ariel, trabalho com cinema. Ariel Kuaray Poty, em guarani. Raio do sol”. In: WITTMAN, Luisa Tombini; TÉO, Marcelo. Entrevista com Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani. *Fronteiras, Revista Catarinense de História*, n. 31, p. 159-163, 2018. Disponível em: <https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2018/12/10569-121-35758-1-10-20181022.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2022.

MANIFESTO PIARAÇU. **Das lideranças indígenas e caciques do Brasil na Piraçu. Aldeia Piraçu, 17 de janeiro de 2020**. Disponível em: <https://apiboficial.org/2020/01/20/manifesto-do-piaracu-das-liderancas-indigenas-e-caciques-do-brasil/>. Acesso em 26 fev. 2026.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Libby Meintjes e Renata Santini. N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Políticas de inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. A literatura indígena não é subalterna. **Philos**, n. 37, 2022. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2018/04/30/a-literatura-indigena-nao-e-subalterna-por-daniel-munduruku/>. Acesso em: 24 fev. 2022.

ORLANDI, Eni Pucinelli. **Terra à vista**. discurso do confronto: velho e novo mundo. Campinas: UNICAMP, 1990.

POTIGUARA, Eliane. **Metade mulher, metade máscara**. Rio de Janeiro: Grumín, 2018.

REMHI. **Proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica Guatemala nunca más. Tomo 2: Los mecanismos del horror**. Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. Guatemala: ODHAG, 1998. Disponível em: <https://www.odhag.org.gt/publicaciones/remhi-guatemala-nunca-mas/>. Acesso em: 16 abr. 2024.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo, devir. *Cadernos de subjetividade*, v. 1, n. 2, p. 241-251. São Paulo: PUC, 1993. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em: 26 fev. 2022.

SAMPAIO, Patrícia Maria Melo. **Espelhos Partidos: Etnia, Legislação e Desigualdade Na Colônia**. Manaus: Editora da UFAM, 2011.

TAVARES, Paulo. “A natureza política da floresta: políticas de remoção e deslocamento forçado de povos indígenas durante o regime militar no Brasil”. *In*: BARROS, Joana; TAVARES, Paulo. **Entrevista com o pesquisador Paulo Tavares realizada para a publicação educativa da 34ª Bienal**. São Paulo: Fundação Bienal, 2019. Disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/00f2a78198d66744188c56368d4eb2eb.pdf>. Acesso em: 13 set. 2022.

TAVARES, Paulo. **Memória da Terra. Arqueologias da ancestralidade e da despossessão do povo Xavante de Marãiwatsédé**. Brasília: MPF - Ministério Público Federal, 2020.

LEITURA LITERÁRIA NO METAVERSO: ANÁLISE DE JOGO DO *ROBLOX* A PARTIR DE *O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA*, DE C. S. LEWIS

Nickolas Marques de Andrade

Valéria Bussola Martins

INTRODUÇÃO

O ensino de leitura literária nos Anos Finais do Ensino Fundamental tem sido atravessado por tensões decorrentes das transformações socioculturais e tecnológicas que marcam a contemporaneidade. De um lado, persiste a necessidade de garantir aos estudantes o contato significativo com obras literárias; de outro, observa-se a ampliação das práticas de leitura e de produção de sentidos em ambientes digitais e interativos, que passam a compor de forma expressiva o repertório cultural de crianças e adolescentes. Nesse cenário, a escola é desafiada a repensar suas estratégias pedagógicas, de modo a articular a formação do leitor às linguagens próprias da cultura digital.

Embora existam discursos que atribuam o suposto desinteresse dos jovens pela leitura literária à influência das tecnologias digitais, tal compreensão desconsidera que eles leem e produzem textos cotidianamente em diferentes suportes e linguagens. O problema que se coloca, portanto, não reside na ausência de práticas leitoras, mas na dificuldade de integrar essas práticas atuais ao trabalho escolar, de modo a potencializar experiências de leitura mais significativas e autorais.

Diante desse contexto, emerge a seguinte questão de pesquisa: de que maneira a transposição de uma narrativa literária para um ambiente do metaverso pode contribuir para a leitura literária e para o desenvolvimento da autoria discente nos Anos Finais do Ensino Fundamental? Parte-se do pressuposto de que a incorporação crítica de jogos digitais e de ambientes imersivos às aulas de leitura literária pode favorecer uma leitura mais ativa e interpretativa das obras literárias.

O objetivo geral deste artigo é analisar como a transposição da narrativa de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (Lewis, 2023 [1950]), escrita pelo britânico C. S. Lewis, para o metaverso, por meio da plataforma *Roblox*, contribui para a leitura literária e para a produção autoral de estudantes do 7º. ano do Ensino Fundamental.

Como objetivos específicos, busca-se: (i) examinar os modos pelos quais elementos narrativos e simbólicos da obra literária são ressignificados no ambiente digital; (ii) identificar as estratégias utilizadas pelos alunos na construção do jogo; e (iii) refletir sobre as potencialidades pedagógicas do metaverso para o ensino de leitura literária.

A hipótese que orienta este estudo é a de que a transposição da narrativa literária para um ambiente digital interativo, quando mediada pedagogicamente, promove uma leitura ampliada da obra, ao exigir dos alunos processos de interpretação, de seleção e de recriação, além de favorecer o exercício da autoria e o engajamento com o texto literário.

Justifica-se a realização desta pesquisa pela necessidade de ampliar o debate sobre práticas de leitura literária que dialoguem com a cultura digital, especialmente no contexto da Educação Básica. Ao abordar um relato de experiência de transposição narrativa para o metaverso, o estudo contribui para a reflexão sobre metodologias inovadoras no ensino de Língua Portuguesa, alinhadas às orientações da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (Brasil, 2017) e às demandas formativas das novas gerações.

No que se refere aos procedimentos metodológicos, o estudo caracteriza-se como uma pesquisa de natureza qualitativa, com abordagem interpretativa. Adota-se como procedimento técnico o relato de experiência, articulado à análise de um produto digital, constituído pelo vídeo da gravação da tela de um jogo desenvolvido por alunos do 7º. ano do Ensino Fundamental em um colégio privado da capital paulista. A coleta de dados ocorreu por meio do registro audiovisual do jogo produzido na plataforma *Roblox*, o qual foi analisado à luz de referenciais teóricos sobre leitura literária e cultura digital. A análise buscou compreender como a narrativa literária foi reinterpretada e materializada no ambiente digital interativo.

LEITURA LITERÁRIA E FORMAÇÃO DE LEITORES NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A leitura de cunho literário descortina um horizonte repleto de possibilidades na vida das pessoas. É por meio dela que os leitores são transportados a diferentes épocas e são convidados a explorar novos universos, experienciando variadas aventuras e emoções, compreendendo melhor o próprio mundo. Em razão disso, considera-se capital ler:

[...] para entender o mundo, para viver melhor. Em nossa cultura, quanto mais abrangente a concepção de mundo e de vida, mais intensamente se lê, numa espiral quase sem fim, que pode e deve começar na escola, mas não pode (nem costuma) encerrar-se nela (Lajolo, 2006, p. 7).

Pode-se seguramente afirmar que a leitura literária deve ser vivenciada pelos indivíduos, de modo que ela os torne melhores, amplie seus horizontes, contribua para seu desenvolvimento intelectual, forneça caminhos para uma percepção crítica e cidadã da realidade em que eles se inserem, fomente a difusão cultural, além de promover uma conscientização social. Em suma, os benefícios do ato de ler obras literárias são múltiplos.

No que se refere à prática de leitura literária na juventude, argumenta-se que, de forma geral na contemporaneidade, os adolescentes leem menos, quando, equivocadamente, são comparados aos das gerações anteriores. Para que seja considerado esse viés argumentativo, é substancial refletir sobre os motivos que podem afastar os jovens do gosto pela leitura literária.

É comum que professores que atuam na Educação Básica afirmem que seus alunos leem pouco ou demonstram escasso interesse pela leitura, atribuindo tal comportamento, de modo recorrente, à influência da cultura digital. Contudo, faz-se necessário problematizar essa afirmação, uma vez que, conforme aponta Lisboa (2016, p. 27):

[...] uma parcela significativa dos profissionais de língua materna adota uma postura comodista. Justifica sua posição estática pelos rumores sobre a falta de interesse dos jovens pela leitura, incluindo a literária. Porém, esse argumento é invalidado quando consideramos que, na atualidade, com o advento das redes sociais, os jovens nunca leram e escreveram tanto.

Torna-se imprescindível ampliar o entendimento sobre o que se considera leitura, reconhecendo que os jovens interagem cotidianamente com textos de diferentes gêneros, linguagens e suportes no ambiente digital. Comentários em mídias sociais, mensagens instantâneas, narrativas seriadas, memes e produções multimodais demandam habilidades de leitura, de interpretação e de produção de sentidos que não podem ser ignoradas pela escola. Desconsiderar essas práticas implica invisibilizar experiências legítimas de letramento e reforça um distanciamento entre a cultura escolar e as vivências dos estudantes, o que pode comprometer a formação de leitores mais críticos e autônomos.

Além disso, convém ponderar que muitos são os adolescentes que não tiveram a oportunidade de terem à sua disposição livros na infância e, por consequência disso, tendem naturalmente a ler menos à medida que se desenvolvem. Inclusive, é provável que as pessoas que integravam o círculo de convivência desses jovens não os incentivavam a ler, porque elas também não foram motivadas e, por isso, não praticavam a leitura de textos literários quando crianças e/ou adolescentes.

Petit (2013, p. 25) disserta que é preciso promover encontros entre pessoas que não tiveram acesso à leitura e livros:

Quando não se teve a sorte de dispor de livros em casa, de ver seus pais lerem, de escutá-los contar histórias, as coisas podem mudar a partir de um encontro. Um encontro pode dar a ideia de que é possível ter outro tipo de relação com os livros. Uma pessoa que ama os livros em certo momento desempenha o papel de “iniciador”, alguém que pode recomendar livros. [...] Algumas vezes, pode ser um professor, em uma relação personalizada, singular. Também pode ser um bibliotecário ou um assistente social que vai dar à outra pessoa a oportunidade de se relacionar concretamente com os livros e de manipulá-los. E vai encontrar inclusive as palavras para legitimar o desejo de ler, e para revelar esse desejo. Para isso é preciso multiplicar as possibilidades de mediação, as ocasiões de promover tais encontros.

À luz dessa perspectiva, a formação de leitores não pode ser concebida como um processo espontâneo ou exclusivamente dependente do contexto familiar, mas como resultado de ações intencionais de mediação que criem condições para o surgimento desses encontros significativos

com o texto literário. O contato com livros, quando mediado por sujeitos que legitimam o ato de ler e reconhecem o desejo do leitor em potencial, pode ressignificar trajetórias marcadas pela ausência de práticas leitoras na infância. A leitura literária, assim, assume um caráter formativo e transformador, na medida em que possibilita aos jovens construir novas relações com a linguagem, com o imaginário e consigo mesmos, sobretudo quando encontram espaços e agentes que favorecem essa aproximação.

Locus comum para o encontro com a leitura literária, a escola exerce papel fundamental para transformar seus agentes em sujeitos-leitores, com o intuito de promover uma intervenção na vida deles e, consequentemente, no mundo que os rodeia.

Entretanto, não há como rejeitar a ideia de que o ambiente escolar também pode ser uma das razões que distancia os jovens do hábito de ler. O próprio processo de seleção de livros, que serão objetos de estudo ao longo do ano letivo, por exemplo, costuma ser pautado em uma lista de obras preestabelecidas, inalterável ano após ano. Além disso, muitas são as propostas de trabalho que se reduzem à verificação daquilo que os alunos supostamente compreenderam por meio de uma prova que costuma examinar, de forma superficial, os aspectos estruturais da narrativa e/ou biográficos do autor.

Valioso é o raciocínio de Martins (2014, p. 12, grifo da autora) ao ressaltar que, muito além do mero desinteresse:

[...] por conta de ausência de sensibilização, de contextualização, de ludicidade e de incentivos nas propostas de leitura por parte de alguns professores, os alunos, muitas vezes, desenvolvem ojeriza pela prática da leitura, principalmente quando se trata dos cânones literários, *a priori*, mal trabalhados e mais distantes do universo do adolescente brasileiro.

A partir dessa constatação, evidencia-se que a resistência dos estudantes à leitura literária não pode ser interpretada como um traço inerente à juventude, mas como um efeito de práticas pedagógicas que, ao desconsiderarem as muitas dimensões de um texto nas aulas de leitura literária, acabam por afastar o aluno do texto literário. Quando o contato com os cânones ocorre de forma impositiva, desarticulada do repertório dos jovens e orientada prioritariamente por exigências avaliativas, o ato de ler tende a ser percebido como estranho, árido e inacessível.

Nesse cenário, cabe à escola e, sobretudo, ao professor que ministra aulas do componente curricular Língua Portuguesa, repensar suas estratégias de mediação, de modo a aproximar os textos literários do universo dos estudantes e a ressignificar a experiência leitora como prática de fruição, reflexão e construção de sentido.

Nessa perspectiva, a “[...] leitura pode evoluir, ao longo do tempo, para adquirir dimensões estéticas, críticas e distanciadas, especialmente no que tange ao desenvolvimento do ponto de vista do aluno. O professor, assim, não é o guardião de uma única leitura que seria ‘autorizada’ pelo texto” (Lisboa, 2016, p. 34).

Desse modo, a prática da leitura literária no espaço escolar deve favorecer a construção progressiva da autonomia interpretativa do aluno, reconhecendo que os sentidos do texto se produzem na interação entre obra, leitor e contexto. Ao assumir que não há uma leitura única ou definitiva, o professor desloca sua atuação de uma posição normativa para uma postura mediadora, abrindo espaço para o diálogo, o confronto de interpretações e a ampliação do repertório cultural dos estudantes.

Tal abordagem contribui para que o ato de ler ultrapasse o nível da decodificação ou da compreensão literal, possibilitando o desenvolvimento de um olhar crítico e estético que legitima a experiência singular de cada leitor e fortalece sua formação como sujeito-leitor.

CULTURA DIGITAL E METAVERSO NO AMBIENTE EDUCACIONAL

O trabalho com a cultura digital na escola não se restringe ao consumo de informações, mas envolve a construção ativa do conhecimento, demandando uma abordagem pedagógica que vai além do uso instrumental das Tecnologias Digitais da Informação e da Comunicação (TDIC).

O uso das TDIC exige que as práticas didático-metodológicas sejam planejadas de modo a desenvolver a autonomia dos alunos, permitindo-lhes uma participação ativa na sociedade digital. O ambiente educacional precisa avançar para além do uso instrumental das tecnologias digitais, promovendo uma educação pautada na criticidade, na colaboração e na criatividade. Somente assim será possível formar cidadãos preparados para atuar de maneira plena no contexto multimidiático e globalizado do terceiro milênio (Pereira, 2019).

O domínio assertivo desses elementos tecnológicos é essencial na produção, na disseminação e na apropriação do conhecimento no espaço escolar. No entanto, observa-se uma lacuna metodológica na articulação desses recursos ao processo de ensino-aprendizagem, o que ressalta a necessidade de se desenvolver estratégias que promovam sua utilização de maneira crítica e significativa.

O acesso e a produção de conteúdo tecnológico ocorrem, muitas vezes, de modo instantâneo e colaborativo, conferindo aos indivíduos um papel ativo na elaboração e na divulgação do conhecimento.

Lévy (2016 [2010], p. 40) destacava a relevância do envolvimento do aluno no processo de ensino-aprendizagem no mundo digital, ressaltando o potencial da multimídia interativa para fomentar uma pedagogia mais dinâmica e exploratória:

É bem conhecido o papel fundamental do envolvimento pessoal do aluno no processo de aprendizagem. Quanto mais ativamente uma pessoa participar da aquisição de um conhecimento, mais ela irá integrar e reter aquilo que aprender. Ora, a multimídia interativa, graças à sua dimensão reticular ou não linear, favorece uma atitude exploratória, ou mesmo lúdica, face ao material a ser assimilado. É, portanto, um instrumento bem adaptado a uma pedagogia viva.

É precípua, desse modo, que os indivíduos transcendam a posição de meros consumidores para serem agentes na construção e na apropriação dos recursos digitais em suas atividades cotidianas. Em face das transformações tecnológicas e socioculturais contemporâneas, “[...] se continuássemos fazendo as coisas como os adultos faziam nas gerações anteriores, estaríamos usando as mesmas estratégias antigas que podem não funcionar em um novo ambiente, criado por um mundo em constante alteração” (Siegel, 2018 [2016], p. 30), sendo necessária a adoção de estratégias condizentes com o novo perfil de crianças e adolescentes que, sobretudo, se encontram nos bancos escolares da Educação Básica.

Diante desse cenário, as aulas nos Anos Finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio demandam ser repensadas. Os professores que nelas atuam são chamados a reconhecer a urgência de incorporar, de modo crítico e intencional, práticas, linguagens e ferramentas próprias da cultura digital ao trabalho pedagógico, não como uma aventura didático-metodológica, mas em razão de sua relevância formativa, sobretudo porque seu uso é orientado pela BNCC (BRASIL, 2017) e pela BNCC Computação (BRASIL, 2022).

Para que essa incorporação se efetive de maneira concreta e significativa, é necessário ir além do cumprimento formal dos documentos oficiais, buscando compreender como a cultura digital se manifesta no cotidiano dos estudantes. Nesse sentido, torna-se fundamental que o docente estabeleça uma relação de proximidade pedagógica com seus discentes, a fim de reconhecer que eles utilizam cotidianamente as mídias sociais, participam de comunidades virtuais e consomem uma ampla variedade de jogos digitais, práticas que constituem parte significativa de seus repertórios culturais e comunicativos.

Na contemporaneidade, os jogos digitais ultrapassam sua função primordial de entretenimento e configuram-se como fenômenos culturais relevantes, impulsionados pelos avanços tecnológicos que ampliaram a qualidade gráfica, a fluidez da jogabilidade e o grau de imersão dos usuários. Nessas experiências, o jogador interage com seu avatar e com o ambiente virtual, interferindo em sua dinâmica a partir de possibilidades previamente delimitadas pelos desenvolvedores, o que evidencia que, embora haja participação ativa, a liberdade de ação é condicionada às regras e aos parâmetros estabelecidos pelo próprio sistema do jogo.

Os jogos digitais e os conteúdos relacionados a eles fazem parte do cotidiano dos alunos e chegam à sala de aula por meio de suas vivências e de suas interações tanto dentro quanto fora do ambiente escolar. De maneira intuitiva, crianças e adolescentes buscam informações na Internet sobre jogos, assistem a vídeos em plataformas *on-line* como o YouTube, exploram diferentes modalidades de jogos eletrônicos e compartilham esses conhecimentos com os colegas, que possuem interesses em comum. Esse repertório, quando incorporado ao planejamento pedagógico, é um recurso valioso para o processo de ensino-aprendizagem, pois permite ao estudante reconhecer a escola como um espaço que dialoga com sua experiência extraclasse e que valoriza seu conhecimento de mundo.

Dessa forma, os jogos digitais ultrapassam a lógica tradicional de desafios e de narrativas lineares, configurando-se como ambientes imersivos que possibilitam experiências digitais ampliadas. Tais características aproximam essas experiências do conceito de metaverso, que, segundo Longo e Tavares (2022, p. 4), “[...] significa replicar sua vida, seus interesses, suas rotinas e suas relações no universo digital”.

O metaverso é composto por múltiplas plataformas que buscam atrair usuários por meio de experiências diversificadas, como jogos, eventos, *shows*, comércio digital e outras atividades interativas (Souza, 2022). Inicialmente, sua aplicação tende a se concentrar no campo do entretenimento e da cultura popular, já que espaços voltados à diversão, historicamente, se consolidam como ambientes estratégicos para engajamento e monetização (Souza, 2022). Nesse cenário, o avanço das tecnologias digitais e a crescente conectividade têm impulsionado a expansão da indústria de jogos eletrônicos para o metaverso. Em função disso, não é arriscado afirmar que:

O metaverso é o futuro da *internet* e não há como falar nele sem lembrar dos *games* - que entendemos como verdadeiros protótipos do metaverso. Eles fornecem um universo paralelo aos seus jogadores, no qual podem personalizar seu avatar (para fazê-lo à imagem e semelhança do mundo físico - *ou não*), fazer compras, socializar, assistir a filmes etc. No metaverso, onde o usuário participará de experiências imersivas, coletivas e realistas, em realidade virtual ou aumentada, a fusão entre o real e o virtual será ainda mais marcante do que nos *games* [...] (Tomé; Cascaes, 2022, p. 355, grifo das autoras).

Frente a essas considerações, a crescente adoção de jogos que favorecem a personalização, a construção de mundos e a socialização entre usuários evidencia a consolidação desses ambientes no cotidiano digital. Títulos como *Roblox*, *Fortnite* e *Minecraft* podem ser associados ao conceito de metaverso, pois oferecem mundos virtuais em que os jogadores interagem de forma dinâmica e coletiva, criando experiências próprias dentro do jogo. Algumas características fundamentais os aproximam dessa concepção:

- **mundos virtuais persistentes:** diferente dos jogos convencionais, que possuem início, meio e fim bem definidos, os jogos no metaverso acontecem em universos digitais contínuos, permitindo que os jogadores explorem e interajam, mesmo quando não estão conectados;
- **interatividade e personalização:** os usuários podem criar e modificar seus próprios espaços, seja construindo estruturas em *Minecraft*, desenvolvendo jogos dentro de *Roblox*, ou participando de eventos sociais e competições em *Fortnite*;
- **elementos sociais e economia virtual:** os jogos promovem interações *multiplayer*, incentivam a construção de comunidades e possuem sistemas econômicos próprios,

como transações com *Robux* (Roblox), *V-Bucks* (Fortnite) e *Minecoins* (Minecraft), que permitem a aquisição de itens e personalizações dentro do jogo;

- **experiências além do jogo:** esses ambientes não se restringem ao entretenimento, sendo utilizados para fins educacionais, culturais e sociais. Exemplos disso são os *shows* virtuais realizados em *Fortnite* - como os dos cantores *pop* Travis Scott e Ariana Grande - e as simulações pedagógicas promovidas por *Minecraft Education Edition* e por *Roblox Education*, que auxiliam no ensino de componentes curriculares, como Matemática e História, e ajudam a desenvolver a noção de Programação.

Essas plataformas deixam de ser apenas espaços de entretenimento para se consolidarem como ambientes interativos e sociais, nos quais os jogadores criam, interagem e vivenciam experiências digitais personalizadas. No contexto educacional, o metaverso se apresenta como uma ferramenta inovadora para potencializar o ensino, utilizando a gamificação e a aprendizagem experiencial como estratégias pedagógicas.

Diante desse cenário, torna-se evidente que os jogos no metaverso representam um novo paradigma para o ensino. No entanto, quando planejados e aplicados de forma crítica, os ambientes virtuais ampliam as possibilidades pedagógicas, tornando a aprendizagem mais dinâmica, inclusiva e significativa para as novas gerações.

O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA NAS AULAS DE LEITURA LITERÁRIA: RELATO DE EXPERIÊNCIA COM O ROBLOX

O presente relato de experiência aborda uma atividade desenvolvida por alunos do 7º. ano do Ensino Fundamental ocorrida em 2024. Os estudantes foram orientados pelo professor de Língua Portuguesa, que também é um dos autores deste estudo, a elaborarem um jogo no metaverso a partir da narrativa da obra *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (Lewis, 2023 [1950]). Será essa experiência a relatada neste artigo.

Na referida obra, narram-se as aventuras de quatro irmãos – Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia – que, ao adentrarem em um guarda-roupa mágico, descobrem o mundo encantado de Nárnia. É nesse universo que eles enfrentam uma luta entre o bem e o mal, guiados pelo leão Aslam – representante do bem – confrontando a Feiticeira Branca – representante do mal. À medida que se avança na leitura do livro, percebe-se que a trama lewisiana é rica em elementos que podem levar a uma formação de leitores frutífera, ao explorar assuntos complexos e significativos, durante as aulas de leitura literária na Educação Básica. Acerca disso, é indispensável considerar que:

As crônicas de Nárnia são um recontar imaginativo da grande narrativa cristã, detalhada com ideias que Lewis absorveu da tradição literária cristã. [...]
A proeza notável de Lewis nas crônicas de Nárnia é permitir que seus leitores

participem dessa narrativa – entrando na história, sentindo o que significa fazer parte dela. [... Assim,] as histórias de Nárnia nos permitem entrar na história cristã e experimentá-la, julgá-la por sua capacidade de dar sentido à realidade e de “sintonizar-se” com nossas mais profundas intuições acerca da verdade, da beleza e da bondade (McGrath, 2013, p. 234).

Após a leitura de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (Lewis, 2023 [1950]), os alunos meditaram sobre temas que permeiam a vida em sociedade. Ao debater esses assuntos em sala de aula, os alunos foram levados a refletirem sobre os pontos da narrativa lewisiana que dialogam com eventos que se sobressaem à obra, de modo que isso se transformou em um instrumento relevante para a formação de leitores, no que se refere à realidade em que se inserem.

Nesse sentido, estabelecer uma relação da leitura literária trabalhada nas obras de C. S. Lewis, pode levar os estudantes a desenvolverem uma compreensão mais profunda a respeito dos temas abordados na narrativa, bem como a capacidade de analisar e de interpretar a literatura de forma mais crítica. Isso também pode ajudar a promover discussões sobre crenças, valores e princípios que enriquecerão o processo de ensino-aprendizado.

A partir do estudo da obra lewisiana, os alunos elaboraram seus jogos no metaverso. Para isso, foi solicitado que gravassem a tela do jogo a fim de que facilitasse o armazenamento do material para consultas e análises futuras. Assim, o vídeo analisado consiste na gravação da tela de um jogo digital na plataforma *Roblox*. Trata-se de um registro audiovisual que documenta o produto da atividade e a forma como a leitura literária se corporificou em um ambiente digital interativo. A Figura 1 apresenta a tela inicial do jogo desenvolvido pelos alunos no *Roblox* a partir daquilo que ficou estruturado em suas mentes a respeito da leitura da obra de C. S. Lewis e das discussões em sala de aula do que leram.

Figura 1 – Tela inicial do jogo sobre a narrativa de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*



Fonte: Nickolas Marques de Andrade

Desde os primeiros segundos, o vídeo evidencia que a lógica do jogo se estrutura a partir de um percurso narrativo espacializado. O deslocamento do avatar pelo cenário substitui a linearidade do texto escrito, instaurando uma experiência de leitura baseada na exploração do espaço, na progressão por etapas e na resolução de desafios. Esse deslocamento indica que os alunos optaram por transportar a narrativa literária para o universo dos jogos digitais, reorganizando-a de forma que o sentido se constrói pela ação.

A ambientação invernal remete diretamente à atmosfera de as Crônicas de Nárnia. O frio é reconfigurado visualmente e passa a operar como índice narrativo, permitindo ao jogador reconhecer o universo ficcional mesmo sem a presença constante de explicações verbais. Tal escolha revela uma leitura atenta dos elementos simbólicos da obra e a capacidade de convertê-los em signos visuais.

O guarda-roupa, elemento central da narrativa lewisiana, aparece como um dispositivo de passagem entre espaços. No jogo, ele deixa de ser apenas um objeto narrativo e assume uma função estrutural: é por meio dele que o avatar acessa Nárnia. Observa-se, assim, que o sentido do objeto é preservado, mas adaptado às exigências do meio digital. A presença desse elemento indica que os alunos identificaram seu papel nuclear na obra e souberam traduzi-lo para outra linguagem sem esvaziá-lo simbolicamente, como se verifica na Figura 2.

Figura 2 – Ambientação invernal e a passagem para Nárnia, momento em que o avatar se encontra



Fonte: Nickolas Marques de Andrade

Outro aspecto relevante é a presença de obstáculos e desafios distribuídos ao longo do percurso. Esses desafios não aparecem de forma aleatória, mas organizam a progressão do jogador, criando uma estrutura de tensão e superação que dialoga com os conflitos narrativos

da obra literária. Ainda que o jogo não reproduza explicitamente todos os episódios da obra, ele revela que a lógica do enfrentamento, central na narrativa, foi mantida, agora traduzida em termos de mecânicas de jogo. Assim, o conflito literário se transforma em desafio lúdico, sem perder sua função narrativa.

A movimentação do avatar, a disposição espacial dos elementos e os textos breves inseridos no cenário, para identificar personagens do livro ou para indicar as perguntas elaboradas pelos alunos que deverão ser respondidas pelos jogadores, constroem conjuntamente a narrativa do jogo. A leitura, nesse contexto, não se dá apenas pela interpretação de palavras, mas pela compreensão do espaço, pela antecipação de ações e pela tomada de decisões. O jogo, portanto, materializa uma prática de leitura ampliada.

Em um determinado momento do jogo, o jogador se depara com perguntas relacionadas à obra de C. S. Lewis e quatro opções de resposta. O avatar deve percorrer um caminho que condiga com a opção correta, o que confere a transposição da narrativa de forma presente no jogo, como se observa na Figura 3.

Figura 3 – Exemplo de uma pergunta sobre a narrativa e das alternativas dispostas para que o jogador escolha o caminho adequado para respondê-la corretamente



Fonte: Nickolas Marques de Andrade

O jogo evidencia um posicionamento autoral dos alunos. As escolhas de percurso, a organização dos espaços e a definição do que constitui um desafio revelam decisões conscientes. Observa-se que, dessa forma, não se encontra uma reprodução fiel da narrativa no jogo, mas uma interpretação situada, mediada pelo repertório cultural e tecnológico dos estudantes. Essa autoria se manifesta no conteúdo e na própria forma do jogo.

O relato dessa experiência pedagógica evidencia que a transposição da narrativa de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (Lewis, 2023 [1950]) para o metaverso não se limita a uma

atividade digital, mas se configura como uma prática complexa de leitura literária, de autoria e de produção de textos multimidiáticos, permitindo observar como a literatura é reinterpretada em um ambiente interativo, reafirmando seu potencial formativo quando articulada às linguagens contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve como objetivo analisar de que maneira a transposição da narrativa de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (Lewis, 2023 [1950]) para um ambiente de metaverso, por meio da plataforma *Roblox*, contribui para a leitura literária e para o desenvolvimento da autoria discente nos Anos Finais do Ensino Fundamental.

A partir da análise qualitativa do jogo desenvolvido por alunos do 7º. ano, foi possível responder à questão de pesquisa proposta e refletir sobre as potencialidades pedagógicas dessa prática no ensino de Língua Portuguesa.

Os resultados da análise indicam que os objetivos estabelecidos foram plenamente alcançados. Observou-se que os alunos ressignificaram elementos narrativos e simbólicos centrais da obra literária, como o guarda-roupa enquanto portal, a ambientação invernal de Nárnia e a lógica do enfrentamento entre forças antagonistas, convertendo-os em estruturas, percursos e desafios próprios da linguagem dos jogos digitais.

Tal processo evidencia uma leitura interpretativa da obra, que ultrapassa a reprodução do enredo e exige seleção, hierarquização e recriação de sentidos. No que se refere às estratégias utilizadas pelos estudantes na construção do jogo, constatou-se a articulação de diferentes linguagens, visual, espacial, verbal e procedimental, configurando uma prática de leitura e de produção de texto multimidiático. A narrativa literária, originalmente linear, foi reorganizada em uma lógica espacializada e interativa, na qual o sentido se constrói pela ação do jogador. Esse deslocamento demonstra a compreensão, por parte dos alunos, das especificidades do ambiente digital, evitando a simples transposição do texto escrito para o suporte virtual.

A hipótese levantada no início do estudo foi confirmada. O jogo analisado revela que os alunos assumiram uma postura autoral ao tomar decisões narrativas, definir percursos, criar desafios e integrar os conteúdos da obra literária ao metaverso. A leitura literária, nesse contexto, não se apresentou como um objeto estático de estudo, mas como matéria-prima para a criação de novos textos e experiências de sentido.

Além disso, a experiência analisada reforça a ideia de que a cultura digital, longe de afastar os estudantes da leitura literária, pode funcionar como aliada quando integrada a uma proposta didático-metodológica clara e próxima a realidade em que eles se inserem. O metaverso, representado pela plataforma *Roblox*, mostrou-se um ambiente fértil para a mediação da leitura literária, ao possibilitar o engajamento dos alunos, a valorização de seus repertórios culturais e o desenvolvimento de competências relacionadas aos multiletramentos.

Como recomendação pedagógica, destaca-se a importância de que práticas dessa natureza

sejam acompanhadas de momentos sistemáticos de reflexão, nos quais os alunos possam explicitar suas escolhas, criar diálogos entre a obra literária e o produto digital criado e discutir o que se transforma quando uma narrativa migra de um suporte para outro. Tais estratégias contribuem para o aprofundamento da leitura literária e para a consolidação da autonomia interpretativa dos estudantes.

Por fim, sugere-se que pesquisas futuras ampliem o escopo de investigação, analisando produções de diferentes turmas, séries ou contextos escolares, bem como explorando outras obras literárias e plataformas digitais. Estudos que articulem a análise de jogos digitais a dados provenientes de registros escritos, relatos dos alunos ou observações em sala de aula também podem contribuir para aprofundar a compreensão dos impactos pedagógicos do uso do metaverso no ensino de literatura.

Em síntese, a experiência analisada evidencia que a transposição de narrativas literárias para ambientes digitais interativos constitui uma prática pedagógica potente, capaz de ressignificar o ensino da leitura literária nos Anos Finais do Ensino Fundamental, ao articular literatura, cultura digital e autoria discente em um mesmo processo formativo.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC/SEF, 2017.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: Computação**. Brasília: MEC/SEF, 2022.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

LÉVY, Pierre **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. 2. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2016 [2010].

LEWIS, Clive Staples. **O leão, a feiticeira e o guarda-roupa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2023 [1950].

LISBOA, Márcia Ferreira. *O diário de leituras no ensino fundamental: um incentivo ao letramento literário*. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Aplicadas e Educação, Mamanguape, PB, 2016.

LONGO, Walter; TAVARES, Flávio. **Metaverso: onde você vai viver e trabalhar em breve**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alta Books, 2022.

MARTINS, Valéria Bussola. **O despertar para a leitura por meio de mídias digitais: uma reflexão sobre a prática pedagógica na área de Língua Portuguesa**. 1. ed. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

PEREIRA, Daniela de Oliveira. O letramento digital e a educação a distância: potencialidades para a inclusão social. In: FERREIRA, Gabriella Rossetti (Org.). **Educação e tecnologias: experiências, desafios e perspectivas**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. p. 204-216.

MCGRATH, Alister. **A vida de C. S. Lewis**: do ateísmo às terras de Nárnia. São Paulo: Mundo Cristão, 2013.

PETIT, Michèle. **Leituras**: do espaço íntimo ao espaço público. São Paulo: Editora 34, 2013.

SIEGEL, Daniel J. **Cérebro adolescente**: a coragem e a criatividade da mente dos 12 aos 24 anos. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: anversos, 2018 [2016].

SOUZA, Fernando. **Metaverso e Web 3.0**: que mundo é esse? 1. ed. São Paulo: Matrix, 2022.

TOMÉ, Bruna Borghi; CASCAES, Amanda Celli. Dos games ao metaverso. *In*: MARTINS, Patricia Helena Marta; FONSECA, Victor Cabral (Orgs.). **Metaverso**: aspectos jurídicos. São Paulo: Almedina, 2022. pp. 353-374.

CINEMA E HISTÓRIA: A QUESTÃO DO EXÍLIO NO FILME *EM TEU NOME*

Vitória Kaylany dos Santos Silva

Paulo Roberto de Azevedo Maia

INTRODUÇÃO

A discussão acerca do cinema dentro da educação tem se intensificado cada vez mais dentro do campo historiográfico, não sendo vista apenas como um recurso de entretenimento e didático, mas principalmente como uma nova linguagem historiográfica. É importante destacar que a relação mútua que cinema e história assumem neste capítulo é resultado de uma pesquisa de iniciação científica com título *O Tema Do Exílio No Filme Em Teu Nome (2009)*. Os rumos que a pesquisa tomou e os debates que a pesquisa levantou vem deste lugar social.

Inicialmente ao falar de cinema, devemos considerar a conceituação que o historiador Robert Rosenstone dá em seu livro ‘A história nos filmes, os filmes na história’, onde apenas as palavras não cumprem a tarefa de compreender a linguagem cinematográfica, pois a própria linguagem cinematográfica exige além do roteiro, onde as imagens e construção de personagens falam muito da história que está sendo contada. Partindo desse princípio deve-se considerar a utilização para além do comunicado, onde outros elementos sensoriais - sonoridade, visual e elementos pressupostos - ganham espaço dentro da narrativa.

Rosenstone afirma que para o historiador tipo “Dragnet” o cinema é apenas entretenimento, uma distração dos assuntos sérios, e que os filmes históricos/dramáticos são apenas uma ferramenta para vender ingressos (Rosenstone, 2010). Subvertendo essa mentalidade, quando se propõe uma análise cinematográfica, propõe-se também uma nova maneira de olhar a sétima arte, um modo que vislumbra também a proposta pedagógica que o filme pode ter. Afinal, o que esse filme nos ensina não apenas sobre o exílio, mas também como pretendemos lembrar do mesmo?

Quando falamos de exílio, é importante ressignificar o que é o exílio e distinguir da condição de refugiado. O termo exilado vem da antiga prática de banimento, quem não foi banido pode sempre voltar ao “lar”, o exilado permanece sempre deslocado - isso ocorre porque também se trata de uma condição solitária e “espirituosa” (Said, 2003. p. 54.). Para Edward Said, o exílio é indissociável do nacionalismo, o exilado é separado de suas raízes e de seu passado - do que o torna quem “se é”. Todos os nacionalismos se fundam, em uma retórica de heróis e vilões, marcos históricos quase religiosos e controversos. O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. O exilado só percebe o “seu” lugar quando não está

mais nele. O nacionalismo que emerge no exílio manifesta-se precisamente pela ausência da língua, das pessoas, da cultura e da música.

A condição de refugiado ganhou um significado diferente na metade do século XX, partindo de um lugar social contrário, ou no mínimo análogo. Para a filósofa alemã Hannah Arendt, no livro “Nós, os refugiados” publicado em 1943, a definição do que seria o “refugiado” se modificou por causa da segunda guerra e do holocausto, nas palavras dela:

Um refugiado costuma ser uma pessoa obrigada a procurar refúgio devido a algum acto cometido ou por tomar alguma opinião política. Bom, é verdade que tivemos que procurar refúgio; mas não cometemos nenhum acto e a maioria de nós nunca sonhou em ter qualquer opinião política radical. O sentido do termo “refugiado” mudou connosco. Agora “refugiados” são aqueles de nós que chegaram à infelicidade de chegar a um novo país sem meios e tiveram que ser ajudados por comités de refugiados (Arendt, 2013, p. 7).

Enquanto o exilado é alguém que foi afastado de sua pátria, diversas vezes por questões políticas ou ideológicas, mantendo um vínculo identitário com suas raízes, a condição do refugiado moderno, como descrito por Hannah Arendt, é uma figura mais complexa. O refugiado não é necessariamente alguém com opiniões políticas radicais ou que cometeu um ato “terrorista” contra sua pátria natal, mas uma pessoa que foi forçada a deixar seu país, na maioria das vezes por circunstâncias de guerra ou perseguição. O exilado sente a ausência de sua cultura de origem, sobretudo da língua materna como descrito por Said (2003, p. 47-48), enquanto o refugiado luta para encontrar um novo lugar no mundo, abandonando deste modo a sua identidade nacional e cultural.

Doravante, nessa introdução, podemos identificar questões, dentro do filme *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2009), centrais no que diz respeito ao exílio. Apesar do filme se apresentar de modo simples e direto, essa temática só é apresentada nas partes finais do longa, mas o exílio está presente desde seu início nas questões mais subjetivas do filme, um bom exemplo é a música tema “Deixando o Pago” e nas cenas que retratam a prisão dos guerrilheiros.

EM TEU NOME (PAULO NASCIMENTO, 2009)

O filme dirigido pelo Paulo Nascimento¹ retrata a vida de Boni², um estudante de engenharia, que entra para a luta armada junto com outros quatro personagens - Professor, Lenora, Onório e Higino³. Como protagonista Boni carrega dúvidas e anseios sobre se a luta armada de fato é o melhor caminho. Ao longo da narrativa, ele teme pela família, pela namorada e pelo próprio

¹ Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Santa Maria, Paulo Nascimento é sócio da Accorde Filmes e Diretor de Núcleo na Paris Filmes. O cineasta possui obras premiadas internacionalmente, como o prêmio Kikito de melhor diretor no Festival de Gramado de 2009 pelo filme *Em Teu Nome*.

² Personagem inspirado no ex-guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), João Carlos Bona Garcia.

³ Interessante frisar que esses quatro personagens não existem de fato - diferente do Boni - eles representam certos aspectos da luta armada que o diretor adaptou para a experiência cinematográfica.

futuro. Como boa parte dos guerrilheiros, Boni é preso, torturado e banido do país ao ser trocado pelo embaixador suíço no chamado Grupo dos 70.

A narrativa se inicia nos antecedentes da luta armada, onde a fotografia esbranquiçada e o enquadramento focam nos integrantes da ação em uma reunião, reunião esta que expõe as tensões ideológicas e pessoais necessárias para adentrar a guerrilha. Esse prelúdio estabelece a dinâmica do grupo, — composto por um ex-padre (Professor), um sindicalista (Higino), um estudante (Boni), um “burguês” (Onório) e uma mulher (Lenora) — cuja confiança é abalada pelas brigas causadas pelo Onório, culminando em uma cisão definitiva durante uma tentativa fracassada de “expropriação”(Em Teu Nome, 2009, 0:02:07-0:18:14).

A transição para o confinamento marca o início da degradação física e psicológica, onde a estética visual se torna sombria, utilizando tons azulados e esverdeados para retratar as torturas dentro do DOPS.

Este momento é crucial para a relação com o exílio: enquanto o delegado PS confronta Boni com diálogos sobre família, o protagonista redefine suas prioridades, deslocando o foco da luta política para a sobrevivência e o amor por Cecília. O impacto do desterro é antecipado na fala de um Major, que profetiza que Boni poderá percorrer os cinco continentes, mas jamais encontrará sua pátria, definindo o exílio como uma punição de invisibilidade e de pertencimento (Em Teu Nome, 2009, 24:17–29:05).

A experiência internacional é fragmentada por diferentes geografias, cada uma com um peso simbólico distinto. No Chile, a fotografia clara transmite uma tranquilidade superficial que mascara o “exílio dentro do exílio” que viria com o golpe de 1973. Ali, as reações divergem: Boni busca o recomeço, enquanto outros, como Lenora, sucumbem ao trauma da tortura, permanecendo em um estado de “morte em vida”. A passagem pela Argentina e Argélia aprofunda as dificuldades práticas do exilado, como a estigmatização de “ex-terrorista”, a falta de documentação e, no caso de Cecília, o isolamento cultural e a perda de autonomia em um país com costumes e tecnologias restritivas (Em Teu Nome, 2009, 51:06–01:22:22).

O ciclo se encerra na França, onde a conexão com o mundo é restabelecida através do reconhecimento da ONU e do engajamento no comitê pela anistia. No entanto, o filme enfatiza que o retorno não é uniforme.

Através dos diálogos finais, compreendemos os diferentes destinos: a trágica rendição de Lenora ao suicídio, a recusa do Professor em voltar por se sentir um eterno estrangeiro, e a persistência de Boni e Cecília em retomar sua pátria. A obra finaliza conectando a ficção à realidade ao trazer o Boni real (Bona Garcia), reafirmando que as marcas do exílio e da tortura, embora não impeçam a continuidade da vida, alteram permanentemente a percepção de mundo de quem as vivenciou (Em Teu Nome, 2009, 01:23:53–01:36:38).

DEIXANDO O PAGO: COMO A MÚSICA SE TRANSFORMA EM UM FIO CONDUTOR DA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

A composição de Vitor Vargas⁴ desde o início do filme dá tom à narrativa, a música “Deixando o pago”⁵ apresenta elementos onde podemos perceber como o “exílio, 00++antes do exílio”. A canção aparece pela primeira vez na cena de uma festa da família do Boni, uma festa regada a churrasco e união, mas que ao fundo se ouve essa música como um lamento. Nos trechos seguintes podemos perceber as relações que a música tem com o “desterro”:

(...)
Fui aumentando a distância
Deixar o rancho da infância
Coberto pela neblina
Nunca pensei que minha sina
Fosse andar longe do pago
(Vitor Ramil, 1997)

Nos trechos “Fui aumentando a distância / Deixar o rancho da infância” e “Nunca pensei que minha sina / Fosse andar longe do pago” já demonstra que quanto mais distante do lugar de origem mais fica claro fica o dano a identidade. No contexto do exílio, sair de casa não é uma viagem de férias; é o rompimento com o solo que te sustenta. Vitor Ramil utiliza essa linguagem regionalista - e de palavras como Sina⁶ e pago ⁷- para universalizar a dor de quem é arrancado de suas raízes. Outro trecho que demonstra esse desenraizamento é o:

Índio do queixo torcido
Que se amansou na experiência
Eu vou voltar pra querência
Lugar onde fui parido (Vitor Ramil, 1997)

O fragmento “Índio do queixo torcido⁸ / Que se amansou na experiência” demonstra o quanto a experiência - o exílio - modificou o eu-lírico de maneira significativa, demonstrando que apesar das raízes “brutas”, ele se “domou” apesar da “selvageria”. Deste modo demonstrando como o tempo e a distância modificaram os personagens enquanto ex-guerrilheiros e expatriados. A música não traz o exílio uma submissão, mas como um meio pelo qual se deu o amadurecimento. O trecho “Eu vou voltar pra querência⁹ / Lugar onde fui parido” demonstra a esperança do retorno.

⁴ Vitor Ramil Poema De João Da Cunha Vargas.

⁵ VARGAS, Vitor. Deixando o pago. Ramilonga - A Estética do Frio. 1997.

⁶ Palavra que remete ao destino, à fatalidade.

⁷ No vocabulário gaúcho, o “pago” é a terra onde se nasce, o lugar ao qual se pertence por direito e sangue. “Andar longe do pago” é viver em estado de desterro, sendo um eterno estrangeiro, pois o lugar onde gostaria de estar ficou para trás.

⁸ Uma expressão que remete a alguém teimoso, valente, “casca-grossa”. Representa a resistência de quem não se deixa quebrar facilmente, mesmo longe do seu lugar.

⁹ No vocabulário regionalista, é o lugar onde o animal se sente seguro, onde ele sempre quer estar. Para o homem, é o lar espiritual. O exílio só termina quando se reencontra a querência.

Este parágrafo reforça a ligação biológica e umbilical com a terra, aonde voltar para “querência” significa retornar pro berço em busca de cura e conexão.

Deste modo a “Deixando o Pago” expressa de forma visceral o sentimento de exílio ao longo da narrativa. As estrofes analisadas revelam a dor e a melancolia de quem foi forçado a se afastar de suas raízes. Essa experiência de separação é o que define o exilado: ele só compreende a dimensão de seu “lugar de origem” quando não está mais nele. A música, portanto, ilustra a essência do exílio: a saudade da língua, das pessoas, da cultura - “doce beijo de china” - e, sobretudo, a esperança, o que reforça a ligação indissolúvel do exilado com a sua pátria.

A PRISÃO COMO UM ELEMENTO QUE DETERMINARÁ O EXÍLIO

Já na prisão, Boni em uma cena em que é barbaramente torturado, o delegado PS fala de sua família em tom de ameaça, Boni aparenta reflexão e percebe o tom de ameaça velado. Apesar de Boni permanecer em silêncio, a ameaça o leva a reflexão. Ao retornar para a cela, ele conversa com o Professor, líder de seu grupo guerrilheiro, e demonstra uma ruptura com seus ideais revolucionários. Ele passa a questionar se vale a pena sustentar a luta em detrimento da segurança de sua família (Em Teu Nome, 2009, 23:17-29:05).

Essa mudança de perspectiva se intensifica com a chegada de Cecília - sua namorada - à prisão, acompanhada por seu cunhado. Boni questiona a razão da visita de Cecília, ao que ela responde que veio para provar que os companheiros dele estavam errados e que continuaria a vê-lo. A partir daí, Boni percebe que o risco já não se limita à sua família, mas também à mulher que ele ama. Essa conscientização marca o início do processo de exílio em sua mente, pois a segurança de seus entes queridos se torna mais importante do que seus ideais revolucionários, levando-o a abandonar a luta e se afastar de sua pátria.

Com a notícia do sequestro de um embaixador suíço e a possível possibilidade de exílio, um soldado deixa Boni escrever uma carta para sua família em segredo. O filme utiliza a técnica da sobreposição de imagens para mostrar o grande abismo entre a vida de Boni e a de sua família. Enquanto Boni está em um ambiente escuro e fétido, passando fome e implorando por comida, sua família desfruta de um jantar com a mesa farta. Embora a casa pareça um ambiente de tranquilidade, ela se mostra vazia, revelando o custo emocional da ausência de Boni. A cena reforça o preço que ele paga por sua escolha pela luta armada (Em Teu Nome, 2009, 41:53-49:11).

Na cena seguinte, o delegado, Boni e um major tem um diálogo na sala do delegado, nesse momento, o major faz uma afirmação amarga, dizendo: “Você poderá andar pelos 5 continentes, mas nunca poderá encontrar sua pátria, o Brasil continuará aqui, mas para os brasileiros que amam esse país”. A fala representa não apenas a negação da “brasilidade” de Boni, mas também antecipa seu destino. A carta é narrada no final dessa cena, e diz:

Vou embora, para algum lugar que não sei, por mais longe que seja vou para me manter vivo, vivo para encontrar vocês e rir-mos muito, bebermos cerveja, fazermos churrasco, viver novamente com amigos, como uma família. Não peço perdão pelo que fiz, porque talvez fizesse tudo de novo, só peço compreensão para você Cecília, meu amor, tô cumprindo minha promessa de sobreviver, para ser feliz ao teu lado (Nascimento, 2009, 00:46:21).

A carta de Boni é um elemento crucial que amarra os temas do filme, especialmente a dualidade entre o sacrifício pessoal e a perda familiar. A análise do texto revela três pontos centrais que se entrelaçam e dão profundidade ao personagem: a esperança diante de um destino incerto, o idealismo que justifica as ações passadas e o amor incondicional pela família.

Com a notícia do exílio, a promessa de Boni em sua carta de “ir para algum lugar que não sei, para me manter vivo, vivo para encontrar vocês” contrasta diretamente com a amarga fala do major. Enquanto o militar tenta desumaniza-lo e negar sua “brasilidade” ao afirmar que ele jamais encontrará sua pátria, a carta de Boni mostra que sua verdadeira pátria não é um local geográfico, mas sim emocional e familiar. Para ele, o que o mantém vivo não é o Brasil, mas a promessa de reencontrar sua família, a esperança é a força que o move em meio ao exílio.

Além disso, a declaração de que ele “não pede perdão pelo que fez, porque talvez fizesse tudo de novo” é o ponto central da carta, demonstrando que, apesar de todo o sofrimento e da distância da família, ele não se arrepende de suas escolhas. Essa frase resgata o idealismo que motivou sua entrada na luta armada, reforçando a ideia de que o sacrifício pessoal foi justificado por uma causa maior. Por fim, a carta se dedica à sua amada Cecília, com a promessa de que está “cumprindo sua promessa de sobreviver, para ser feliz ao teu lado”. Essa é a manifestação máxima de seu amor. Ele não sobrevive apenas por si mesmo, mas para cumprir uma promessa feita a ela. Esse amor é o que o conecta com sua humanidade e com sua real “brasilidade”, que não está no território, mas nos laços familiares e afetivos que ele busca preservar.

O EXÍLIO DENTRO DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

A narrativa do filme, ao mergulhar na experiência do exílio, ecoa de maneira profunda as reflexões da historiadora Denise Rollemberg, em especial no seu livro *Exílio: entre raízes e radares*. O exílio, como um desenraizamento, é o fio condutor que explica as crises de identidade e a perda de referências dos personagens, conforme aponta a autora (Rollemberg, 2007, p. 5). O grupo de exilados no Chile, por exemplo, não encontra um refúgio, mas sim um estranhamento em relação à nova sociedade, que os infantiliza e subverte a imagem que tinham de si mesmos, como a recusa do Professor em trabalhar em um país que não era o seu ou o vazio que se instala em Lenora. Sobre isso a autora afirma:

A derrota de um projeto político e pessoal, o estranhamento em relação a outros países e culturas, as dificuldades de adaptação às novas sociedades, o sentimento de infantilização que a adaptação muitas vezes implica, o não-

reconhecimento nos novos papéis disponíveis, tudo isto subvertia a imagem que os exilados tinham de si mesmos, desencadeando crises de identidade (Rollemberg, 2007, p. 5).

No caso do Professor e da Lenora, eles retratam duas dinâmicas distintas de um mesmo fenômeno, enquanto o Professor busca continuar a luta política no exterior a partir de núcleos do Chile, a Lenora afunda-se em si mesma, não vendo deste modo mais esperança em seguir após os traumas. A narrativa também ilustra a “crise de identidade” através de atitudes distintas, como o abandono da luta por parte da Lenora, em contraste com a perseverança de Boni e Cecília, que, por serem mais jovens e com “menos bagagem” acumulada, demonstram a flexibilidade mencionada por Rollemberg (2007, p. 6), adaptando-se para construir uma nova vida.

A cena de Lenora revivendo a tortura através de suas palavras enquanto Cecília dá à luz é a representação visual perfeita do que Rollemberg descreve como a sobreposição do país de origem ao de destino. A mente de Lenora permanece aprisionada no passado, tornando o exílio uma extensão do sofrimento, um lugar da perda de identidade (Rollemberg, 2007, p. 8). A dor psíquica que culmina no suicídio de Lenora, é um dos aspectos mais trágicos e precisos da narrativa, pois apesar da personagem não passar de uma representação das marcas que a ditadura deixou.

Além das crises internas, a narrativa aborda os desafios práticos do exílio, como a batalha pelos documentos. A dificuldade de Boni e sua família em obter visto em diferentes países e a perseguição que os levam ao “exílio dentro do exílio” ilustram as peculiaridades da ditadura brasileira. A “má fama” que o regime difundia sobre os exilados, identificando-os como “terroristas”, criava barreiras migratórias e reforçava a falta de segurança, já que as próprias polícias dos países que os acolhiam mantinham contato com a polícia política brasileira. O filme demonstra essa ansiedade quando Boni caminha pelas ruas do Chile como se ainda estivesse sendo vigiado.

O roteiro deste filme é, portanto, um produto condizente com a bibliografia historiográfica que temos sobre o exílio até então. Através das narrativas individuais de cada personagem, o filme demonstra que o exílio foi uma experiência multifacetada: um período de luta por um recomeço e, ao mesmo tempo, de constante lembrança de um passado traumático. A perseverança de Boni e a renúncia de Lenora ganham outra profundidade quando percebemos que não são apenas escolhas pessoais, mas o reflexo do peso do exílio. Lugar esse que para alguns tomou espaço de vazio sem fim, enquanto para outros a promessa de uma nova vida.

CONCLUSÃO

Em suma, a análise de *Em Teu Nome* demonstra que o cinema, conforme proposto por Robert Rosenstone, transcende a mera ilustração didática para consolidar-se como uma autêntica linguagem historiográfica. Ao integrar elementos sensoriais, como a melancolia regionalista da canção “Deixando o Pago” e as variações cromáticas da fotografia, Paulo Nascimento não apenas narra eventos políticos, mas permite ao espectador vivenciar a subjetividade do desterro. O filme

deixa de ser apenas entretenimento e passa a atuar como um repositório de memória, onde a história da luta armada e da ditadura é humanizada através das dúvidas, dos silêncios e das dores de personagens que personificam as teorias de banimento e deslocamento.

A trajetória de Boni e de seus companheiros revela que o exílio não é uma experiência homogênea, mas um fenômeno multifacetado de fragmentação identitária. Através da decupagem das cenas, percebemos que o afastamento do “pago” impõe uma reestruturação profunda da percepção de mundo: enquanto para Boni o exílio torna-se um espaço de sobrevivência e reinvenção familiar, para Lenora ele se manifesta como uma extensão insuportável da tortura, culminando no apagamento de sua própria existência. Essa dualidade entre o recomeço e a desistência valida a tese de que o desenraizamento rompe o solo que sustenta o indivíduo, forçando-o a buscar uma pátria que, muitas vezes, deixa de ser geográfica para tornar-se puramente emocional e afetiva.

As reflexões teóricas de Edward Said, Hannah Arendt e Denise Rollemberg encontram no roteiro de Nascimento uma materialização rigorosa. A narrativa ilustra com precisão o “exílio dentro do exílio” e as barreiras institucionais enfrentadas pelos perseguidos políticos, evidenciando que a perda de referências e a infantilização perante novas culturas são marcas indelévels do desterro. O filme corrobora a visão historiográfica contemporânea ao mostrar que o exílio foi, simultaneamente, um esforço inglório para manter a identidade original e uma abertura para outras possibilidades, onde a “má fama” imposta pelo regime brasileiro atravessava fronteiras e dificultava a inserção dos sujeitos no mundo.

Por fim, a conclusão da obra, ao integrar o depoimento do Boni real (Bona Garcia), sela o compromisso da pesquisa com a preservação da memória histórica. A afirmação final de que o passado traumático altera permanentemente a percepção de mundo, mas não anula a dignidade do sobrevivente, reforça a importância de revisitar esse período através da sétima arte. Compreende-se, portanto, que o exílio narrado em *Em Teu Nome* é uma história de perdas e esperas, mas também de uma resiliência “amansada na experiência”. O filme cumpre sua função pedagógica e política ao nos ensinar que a pátria reside nos laços que mantemos e que a luta pela memória é, acima de tudo, o cumprimento da promessa de sobrevivência.

REFERÊNCIAS.

ARENDT, Hannah. **Nós, os refugiados**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2013.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

EM TEU NOME. Direção: Paulo Nascimento. [S. l.]: Accorde Filmes, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/i3C3kBvxV0c?si=0LPHsoxITGeJTQvi>. Acesso em: 14 jan. 2026.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Versões e ficções**. 2018.

REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo & SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. **O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru (SP): Edusc, 2004.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. São Paulo: Editora Record, 1999.

ROLLEMBERG, Denise. Entre raízes e radares, o exílio brasileiro (1964-1979). *In: XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, 2007. Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-108/758.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2026.

ROLLEMBERG, Denise; FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **Esquerdas revolucionárias e luta armada**. 2013.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. 2010.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios**. Editora Companhia das Letras, 2003.

VARGAS, Vitor. Deixando o pago. **Ramilonga - A Estética do Frio**. 1997

FILMAR AS SENSações: A VERTICALIDADE DE MAYA DEREN

Fernanda Ianoski Ferro

INTRODUÇÃO

O momento crucial de exposição do conceito de cinema vertical, de Maya Deren, aconteceu no dia 28 de outubro de 1953, no Simpósio *Poetry and the Film*, organizado pela Sociedade Cinema 16, onde Deren apresentou suas idéias, dividindo a mesa com Willard Mass (cineasta), como mediador, Parker Tyler (poeta e crítico de cinema), Dylan Thomas (poeta) e Arthur Miller (dramaturgo). Neste debate, pensado para discutir cinema e poesia, Deren defendeu, já como uma cineasta reconhecida, seu conceito de cinema vertical - um cinema pensado para aprofundar sensações e sentimentos, que ela entendia como um cinema poético, contra uma narrativa clássica e linear.

Antes deste evento, além de já ter filmado a maioria de seus curta metragens, Deren já havia escrito e publicado parte de suas teorias sobre cinema, onde pensava seus próprios filmes e defendia a autonomia do meio, o contrapondo aos filmes clássicos hollywoodianos, além de investigar e ressaltar as potencialidades do próprio aparato cinematográfico. Nestes textos, Deren construiu uma base teórica do que seria a sua própria obra fílmica e seu pensamento sobre cinema, o aproximando da construção da poesia por meio da capacidade que um filme tem de sobrepor realidades, dilatar e/ou contrair o espaço-tempo e circular entre imagens sequenciadas livremente, sem um propósito prático ou didático. O pensamento dereniano, colocado em imagens na tela, não pretendia representar realidades fixas ou mimetizar o mundo real, mas fazer emergir sensações e sentimentos em quem os assistia, e isto fica evidente em passagens textuais de Deren que serão tratadas neste artigo.

Para auxiliar neste caminho que busca trazer o pensamento de Deren ao centro da análise sobre sua obra, utilizo da metodologia da Teoria de Cineastas, já que ela busca estudar e pensar o cinema a partir das fontes primárias de seus próprios realizadores, como seus escritos, entrevistas e os próprios filmes. Considerando a vasta produção intelectual e artística de Deren, esta proposta metodológica se torna pertinente para trazer o pensamento de Maya Deren na discussão de um cinema de sensações que ela propôs através de suas incursões teóricas.

O esforço em evidenciar o pensamento de Deren consiste em a valorizar enquanto uma teórica do cinema, além de cineasta, que construiu de forma responsável e apaixonada idéias que servem de base para outros cineastas que vieram depois. Enquanto viva, infelizmente seu

lado intelectual foi pouco valorizado e até rechaçado, daí a importância de revisitar e analisar seus escritos, fazendo jus aos pensamentos que criaram seus filmes, tão reconhecidos dentro do cinema experimental. Ademais, ao pensar sobre outros escritos e obras cinematográficas ao longo da história do cinema, se pretende refletir sobre cruzamentos entre a defesa de Deren com outras abordagens teóricas que priorizam o sentir, as sensações e as emoções como força poética do filme.

CRIAR FILMES POÉTICOS É FAZER SALTAR SENSações

Quando Deren explanou sobre seu conceito de cinema vertical ela estava interessada em, mais do que conceituar uma idéia, pensar na relação entre o filme e quem o assistia. Isto porque ela diz, logo no início de *Poetry and the Film*, que é preciso preparar o público, tantas vezes acostumado a assistir a narrativas clássicas aos moldes do que se produzia em massa nos Estados Unidos nas décadas de 1940-50, a criar outras relações possíveis com as imagens vistas em tela. Em sua primeira fala no simpósio, Deren disse:

O público precisa de preparação, de uma abordagem, para o que vai ver. No sentido de que, se estiverem pensando que vão assistir a um filme de aventura e se depararem com um filme poético, a experiência não será muito boa. Não acho que alguém esteja sempre predisposto à poesia; a própria noção de distinguir e, por assim dizer, rotular as coisas não se trata tanto de defini-las, mas sim de dar uma pista sobre o estado de espírito que se tem ao apreciá-las. Em outras palavras, o que você vai observar enquanto a história se desenrola? O que você vai procurar ouvir? Se você estiver observando o que acontece, pode não captar a essência de algumas reviravoltas, porque elas se concentram em como as coisas acontecem. Ora, a poesia, a meu ver, não consiste em assonância, ritmo, rima ou qualquer outra dessas qualidades que associamos à poesia. A poesia, a meu ver, é uma abordagem à experiência, no sentido de que um poeta observa a mesma experiência que um dramaturgo. O resultado é diferente porque eles estão olhando para a obra de um ponto de vista diferente e porque se preocupam com elementos diferentes. (Deren, 1953, tradução livre).¹

Logo em princípio fica evidente o tratamento que Deren dá à poesia, e isto será crucial para entender suas ideias sobre um cinema de poesia. A poesia, para ela, não está ancorada em seus elementos formais, mas em uma abordagem da experiência. Estas experiências, que ela priorizou em tela na forma de sensações, são o cerne do seu pensamento de cinema vertical e de suas obras fílmicas. Em suas exposições, feitas de forma independente e organizadas por ela mesma,

¹ In the sense that if they're thinking they are going to see an adventure film, and if they are confronted with a poetic film, that's not going to go very well. I don't think one is always predisposed towards poetry; the whole notion of distinguishing and, if you will, labeling things is not a matter of defining them so much a matter of giving a clue to the frame of mind which you bring to them. In other words, what are you going to be watching as this unrolls? What are you going to be listening for? If you're watching for what happens, you might not get the point of some of the retardations because they're concerned with how it happens. Now poetry, to my mind, consists not of assonance; or rhythm, or rhyme, or any of these other qualities which we associate as being characteristic of poetry. Poetry, to my mind, is an approach to experience, in the sense that a poet is looking at the same experience that a dramatist may be looking at. It comes out differently because they are looking at it from a different point of view, and because they are concerned with different elements in it. (Tradução realizada por IA, com revisão da autora).

esta preparação dos espectadores acontecia para que eles tivessem um proveito melhor ao se relacionar com os filmes.

Vale ressaltar que Deren não era uma leiga em questões de poesia. Antes de começar a filmar já havia estudado literatura inglesa e obtido um mestrado no *Smith College*, no final da década de 1930, com pesquisa sobre poesia anglo-americana. (Ferro, 2023, p. 19). Esta informação é importante porque, ao escutar a gravação do Simpósio e ler sua transcrição, fica evidente o descredenciamento a que Deren é submetida por seus pares, em especial Dylan Thomas, poeta nascido no Reino Unido, de renome já na época.²

Sendo a poesia - e o filme poético - uma abordagem de experiência, ela é subjetiva, sendo sentida e atravessando o corpo de cada espectador de forma particular. Neste sentido, as opções estéticas e narrativas de Deren buscam ampliar o sentido do filme para além da história, com uma montagem (a abordagem vertical) que mergulha na potencialidade das imagens e seu encadeamento como forma de exaltar as sensações colocadas em cena, e não sequenciar logicamente cada ação.

A distinção da poesia reside em sua construção (o que quero dizer com “estrutura poética”), e a construção poética surge do fato, por assim dizer, de que ela é uma investigação “vertical” de uma situação, na medida em que sonda as ramificações do momento e se preocupa com suas qualidades e sua profundidade, de modo que a poesia se preocupa, em certo sentido, não com o que está acontecendo, mas com o que se sente ou o que significa. (Deren, 1953, tradução livre).³

Para concretizar estas ideias em seus filmes, Deren, como uma defensora das potencialidades formais do meio, utiliza dos recursos cinematográficos de modo a construir as cenas experimentando e explorando o próprio aparato e priorizando a montagem como um recurso formal próprio do cinema: um meio metamórfico. Em seus filmes, o espaço e o tempo são por vezes dilatados, contraídos, aproximados ou distanciados, e assim o são como suporte para as sensações envolvidas em cada sequenciamento de imagens. O tempo e o espaço lógicos são totalmente subtraídos em função dos sentimentos expressos em tela.

Deren opõe seu conceito de cinema vertical ao cinema horizontal, este último evidenciando a lógica das ações (a história do filme), com uma montagem transparente que cria uma ideia de realidade e verossimilhança. Contrapondo-se a isto, temos o cinema vertical, mais próximo da poesia e das imagens oníricas.

² Áudio completo do Simpósio disponível em: https://youtu.be/HA-yzqykwcQ?si=NTwMxv12Ja2_7-H

³ The distinction of poetry is its construction (what I mean by “a poetic structure”), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a “vertical” investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned in a sense not with what is occurring, but with what it feels like or what it means. (Tradução realizada por IA, com revisão da autora).

A relação entre as imagens dos sonhos, das montagens e da poesia é que elas estão relacionadas porque são unidas por uma emoção ou um significado que têm em comum, e não pela ação lógica. Em outras palavras, não é que uma ação leve a outra (isso é o que eu chamaria de desenvolvimento “horizontal”), mas elas são trazidas a um centro, reunidas e coletadas pelo fato de todas se referirem a uma emoção comum, embora os incidentes em si possam ser bastante díspares. Enquanto que, no que é chamado de desenvolvimento “horizontal”, a lógica é uma lógica de ações. Num desenvolvimento “vertical”, há uma lógica de uma emoção ou ideia central que atrai até mesmo imagens díspares que compartilham esse núcleo central. Para mim, essa é a estrutura da poesia. (Deren, 1953, tradução livre).⁴

Embora seja difícil exemplificar este conceito em seus filmes com *frames*, que são estáticos, trago abaixo uma pequena sequência de *Meshes of the Afternoon* (1943) que mostra a ligação entre imagens aparentemente díspares, mas que se conectam por sensações:

Figura 1 - Sequência de *Meshes of the Afternoon* (1943) - 5:29, 5:45, 6:00, 6:23, 6:48



⁴ The relationship between the images in dreams, in montage, and in poetry is they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action. In other words, it isn't that one action leads to another action (this is what I would call a “horizontal” development), but they are brought to a center, gathered up, and collected by the fact that they all refer to a common emotion, although the incidents themselves may be quite disparate. Whereas, in what is called a “horizontal” development, the logic is a logic of actions. In a “vertical” development, it is a logic of a central emotion or idea which attracts to itself even disparate images which contain that central core which they have in common. This, to me, is the structure of poetry. (Tradução realizada por IA, com revisão da autora).



Fonte: *Meshes of the Afternoon* (1943).

As imagens e a atmosfera (abordarei este conceito mais adiante) em *Meshes of the Afternoon* é prioritariamente onírica. Vemos, na sequência acima, uma espécie de transe da protagonista (interpretada pela própria Maya Deren) que culmina no encontro com seu duplo, adormecida no sofá. O filme se desenrola nestas sequências de imagens que lembram uma montagem de sonho, onde a personagem transita entre estados mentais e espaços que mudam constantemente, evidenciando as expressões faciais e o movimento corporal, que se move juntamente com a câmera móvel usada para filmar a obra, trazendo a materialidade do corpo, suas sensações e deslocamentos em evidência. Neste sentido, a câmera, mais do que registrar as imagens, se relaciona com o corpo filmado, em uma dança que acompanha o movimento da protagonista pelo mundo criado por Deren. Sobre *Meshes*, Deren escreveu, no texto *Magic is New* (1946):

Comecei a pensar em termos de uma câmera subjetiva, uma que mostraria somente o que eu podia ver por mim mesma, sem a ajuda de espelhos, e que pudesse se mover pela casa como se fosse um par de olhos, passando com interesse aqui e ali, abrindo portas, e assim por diante. Esse começo tomou a forma de um filme sobre uma mulher que estava dormindo e via a si mesma no sonho. (Deren, 2005, p. 203, tradução minha).⁵

Para desenvolver este filme, já que atuou como protagonista, Deren contou com a ajuda de seu marido na época, o cineasta Alexander Hammid, que operou a câmera e assinou o filme junto com ela.

Em seu segundo curta-metragem, *At Land* (1944), também encontramos exemplos desta montagem vertical, em sequenciamentos de imagens que evocam as sensações, com foco nos movimentos corporais e expressões faciais.

⁵ I started out by thinking in terms of a subjective camera, one that would show only what I could see by myself without the aid of mirrors and which would move through the house as if it were a pair of eyes, pausing with interest here and there, opening doors, and so on. This beginning developed into a film about a girl who fell asleep and saw herself in her dream. (Tradução realizada por IA, com revisão da autora).

Figura 2 - Sequência de *At Land* (1944) - 0:31, 1:23, 1:31, 1:42, 2:11, 2:19



Fonte: *At Land* (1944).

A sequência acima faz parte do início do filme. A protagonista, novamente interpretada pela própria Deren, inicia o curta-metragem com seu corpo na beira da praia, invadido pelas ondas do mar. A câmera mostra o entorno, onde apenas a areia, o mar e o corpo de Deren estão em cena, e intercala com planos fechados no rosto da personagem, enfatizando suas expressões faciais. Deren usa então o recurso da câmera reversa para que as ondas voltem ao mar e assim seu

corpo passa a ficar seco (o segundo *frame* mostra seu cabelo já totalmente seco). Na sequência, aparece um galho ao lado da sua cabeça, onde ela vai se agarrar e escalar até chegar em uma sala com várias pessoas.

Assim, ela sai de um ambiente externo para um ambiente interno em questão de poucos segundos, ambientes estes que parecem não fazer parte do mesmo universo, mas que evocam estados mentais e sensações diferentes que são estampadas no rosto da protagonista. O filme todo se desenrola desta maneira, com Deren percorrendo espaços totalmente diferentes em poucos segundos, desafiando as leis do naturalismo e da verossimilhança cinematográfica. Para Deren, o importante é sequenciar suas imagens pelas emoções evocadas, e não pela ação lógica. Sobre *At Land*, Maya escreve, ainda em *Magic is New* (1946):

At Land luta por uma eliminação das linhas dramático-literárias e, em troca, tenta descobrir uma coerência e integridade puramente cinematográfica. Apresenta um universo relativo no qual as localizações mudam constantemente e as distâncias se contraem ou se expandem; em que o indivíduo se dirige a algo para descobrir quando chega que isso foi transformado em uma coisa completamente diferente; e em que o problema desse indivíduo, como único elemento contínuo, é relacionar-se com um universo fluído, aparentemente incoerente. Em certo sentido, é uma viagem mitológica pelo século XX. Essa sensação de universo ativo e fluído, foi alcançada, em grande parte, graças a uma técnica de começar um movimento simples em um lugar e concluí-lo em outro. A integridade do movimento humano foi usada, pois, para relacionar lugares não relacionados. (Deren, 2005, p. 205, tradução minha).⁶

Fica assim evidente, em sua teoria e em seus filmes, o conceito de cinema vertical como antagonista do que ela define como cinema horizontal, preocupado com o sequenciamento lógico das ações do enredo.

Como último exemplo, trago agora algumas imagens de *Ritual in Transfigured Time* (1946) para pensar a representação de emoções em tela, saltando de espaços diferentes em pouco tempo.

As imagens abaixo tratam da sequência final de *Ritual*. Deren considera este seu filme mais elaborado, pelo uso de recursos até então não utilizados (como a imagem em negativo, cenas congeladas e câmera lenta) e pela quantidade de atores em cena. (Deren, 2005, p. 206).

Vemos, neste último trecho, a cena começar em um espaço amplo, com Frank Westbrook ao longe.

⁶ *At Land* strives for the elimination of literary-dramatic lines and tries to discover, instead, a purely cinematic coherence and integrity. It presents a relativistic universe—one in which the locations change constantly and distances are contracted or extended; in which the individual goes toward something only to discover upon her arrival that it is now something entirely different; and in which the problem of that individual, as the sole continuous element, is to relate herself to a fluid, apparently incoherent, universe. It is in a sense a mythological voyage of the twentieth century. This sense of the active, fluent universe was achieved largely by the technique of beginning some simple movement in one place and concluding it in another. Thus the integrity of human movement was used to relate unrelated places. (Tradução realizada por IA, com revisão da autora).

Figura 3 - Sequência de *Ritual in Transfigured Time* (1946) - 12:56, 13:13, 13:34, 13, 47, 13:49, 14:10



Fonte: *Ritual in Transfigured Time* (1946).

Depois, Westbrook persegue Rita Christiani e Deren (novamente atuando no filme) por outro espaço, até que a personagem de Deren escapa por um píer em direção ao mar, intercalando com cenas de Christiani dançando. O filme termina com a personagem de Rita afundando no mar e se transformando em uma imagem negativa, evocando a idéia de uma noiva com seu véu branco. Sobre *Ritual*, Deren escreve, em seu texto chamado *New directions in Film Art* (1951):

É um filme chamado *Ritual no Tempo Transfigurado* porque é uma referência ao ritual, e ao ritual, na sociedade primitiva ou em qualquer sociedade em que ocorre, é conhecido como “rito de passagem”, expressão que refere-se à passagem de um indivíduo de um estado para outro – de menino para homem, ou como aqui, de viúva para noiva. Não é um tema incomum. O fator diferenciador aqui é o formato. Neste caso, é mais importante refletir sobre a forma em relação ao instrumento com que é feito, do que em torno do conteúdo. Por “refletir” quero dizer “tornar-se realidade”. (Deren, 2005, p. 212, tradução minha).⁷

É importante pontuar que o ritual não é apenas um tema para Deren, mas também um movimento experimentado em vida por ela. Deren viajou ao Haiti diversas vezes para estudar os movimentos de dança que aconteciam durante os rituais de *voodoo* haitianos. Não apenas os estudou como se iniciou no ritual, tendo participado ativamente durante os meses em que esteve no país. Desta experiência, Deren escreveu um livro, *Divine Horseman: The Living Gods of Haiti* (1953), referência na área de antropologia, e também filmou um documentário de mesmo nome, que ficou inacabado, sendo finalizado após sua morte por seu último marido, Teiji Ito, em 1981.

Em *Ritual*, novamente os espaços são modificados em poucos segundos e as expressões faciais e corporais dos atores são evidenciadas, expondo emoções e sensações que os corpos apresentam em tela. Embora não seja o seu “filme de dança” (este sendo considerado o curta-metragem *A Study in Choreography for Camera*, filmado um ano antes), Deren coloca em cena, diversas vezes, atores dançando de forma ritualística, onde as sensações são mostradas também em forma de movimentos dançados.

Nestes três exemplos de filmes busquei evidenciar a construção de cenas e o encadeamento de imagens que são mantidas juntas, como disse Deren, por sensações em comum, em um ataque vertical ao filme, preocupado em colocar em tela sentimentos desenvolvidos em espaços e tempos inverossímeis, mas montados de forma a criar um filme poético, abordando uma experiência e não uma ação lógica.

ATMOSFERAS, SENSações: O CINEMA QUE NOS AFETA

Entre outras abordagens do cinema pelo viés das sensações evocadas e provocadas, temos o conceito de atmosferas fílmicas, desenvolvido pela pesquisadora Inês Gil. A partir do conceito de Maya Deren sobre um cinema vertical, que valoriza as sensações e é construído a partir delas, abre-se uma possibilidade de diálogo com as concepções de atmosfera fílmica (Gil, 2005).

Trata-se, assim, de estabelecer possíveis relações entre o pensamento e a obra fílmica de Maya Deren com outros conceitos de cinema, ampliando as possibilidades de análise fílmica e

⁷ It is a film called *Ritual in Transfigured Time* because it is a reference to ritual and ritual in primitive society or any society where ritual takes a place is known as “rite of passage,” that state which means the crossing of an individual from one state into another—boyhood into manhood, or as here, from widow into bride. That is not an unusual theme. Form here is the distinguishing factor. Rather than form in reference to content, it is more important to discuss it in reference to the instrument by which it is realized. By “realize” we mean “to make real.” (Tradução realizada por IA, com revisão da autora).

teórica da obra dereniana. Gil (2005, p. 141) escreve que: “A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica. O objetivo aqui é defini-la para que funcione como um conceito operativo para a análise fílmica.”. Embora seja um conceito difícil de delimitar, definir e conceitualizar, Gil vai empreender esforços para classificar o que chama de atmosfera em categorias, com a intenção de facilitar o processo operativo de análise. De forma geral, Gil atribui duas categorias gerais de atmosferas: atmosfera espectral e atmosfera fílmica.

A primeira diz respeito às relações emergentes entre os espectadores e o filme e a segunda às relações entre os elementos da obra, visuais e sonoros. Ao que interessa este artigo (embora Deren tenha mencionado diversas vezes a relação dos espectadores com seus filmes), trabalharei com a atmosfera fílmica.

Na atmosfera fílmica, parte-se do princípio que existem dois tipos de atmosferas: a primeira chama-se plástica porque diz respeito à forma da imagem fílmica, e aos elementos que constituem o seu espaço plástico. A segunda, é a atmosfera dramática, porque é expressa essencialmente a partir da diegese. (Gil, 2005, p. 142).

Além dos tipos de atmosfera, ligados à categoria fílmica, mencionados acima (plástica e dramática), ainda temos como formas de categorização a atmosfera concreta, que se refere aos elementos visíveis de um filme, como a chuva, o nevoeiro, a iluminação etc. e a atmosfera abstrata, essa já não visível, mas criada através de sensações e afetos surgidos nas cenas ou suas sequências. (Gil, 2005). Gil reflete que “A atmosfera é um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam o seu carácter. Apesar da sua definição quase indizível, a sua compreensão é precisa.” (Gil, 2002, p. 96). A atmosfera é mais facilmente sentida do que necessariamente conceitualizada, e, deste modo, é entendida por quem assiste a um filme, com todo o seu corpo e mente.

É a atmosfera também a responsável pelo mergulho do espectador em um filme, ou de um observador em uma pintura, um leitor em um poema. A atmosfera é capaz de “expressar o ‘não figurável’, este algo intangível e abstracto que, no entanto, pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem.” (Gil, 2005, p. 142).

Deste modo, então, podemos correlacionar as ideias de cinema vertical, de Deren, e atmosferas fílmicas, de Gil, a fim de desenvolver uma análise fílmica. Isto porque encontramos pontos de contato entre as duas teorias: para Deren, o cinema vertical, dito poético, encadeia imagens pela profundidade de sensações que elas evocam e não por uma narrativa lógica e clássica. Já a atmosfera fílmica são estas sensações provocadas pelo filme, que, embora indizíveis, são sentidas.

O entendimento de uma atmosfera fílmica passa também pela compreensão de espaço cinematográfico, pois este constitui-se de um elemento importante onde a atmosfera se desenvolve.

Também um ataque vertical, nos filmes, passa pela ideia de espaço e tempo criados para explorar as capacidades próprias do cinema e criar algo que é próprio do meio:

Os espaços deixam de ser lugares passivos de coexistência das coisas, eles tornam-se actores e adquirem uma dimensão afectiva nova. Nesse sentido, a atmosfera fílmica aproxima-se da consciência de uma relação de si com os espaços coexistentes. A experiência emocional poderá ser comparável, a não ser que a atmosfera fílmica tenha sido criada a partir de artifícios meramente cinematográficos. (Gil, 2002, p. 101)

Com “artifícios meramente cinematográficos”, Gil se refere aos efeitos especiais e espaços criados virtualmente, o que não é o caso dos filmes de Deren, já que ela trabalhou com imagens captadas diretamente pela sua câmara 16mm.

Além de abordagens de experiências e sensações no cinema, podemos emprestar de outras áreas conceitos e ideias que nos ajudam a pensar a relação sensorial que a arte pode nos provocar. Pensando sobre a obra pictórica de Francis Bacon, Deleuze escreveu *A lógica da sensação* (1981), livro que analisa as pinturas do pintor irlandês sob a ótica das sensações representadas em telas. Em suas análises, Deleuze empresta de Antonin Artaud sua noção de corpo sem órgãos, onde a hierarquia do organismo é descartada em função do todo, onde o corpo sente de maneira inteira e um órgão pode emprestar a função de outro e vice-versa. O corpo sem órgãos é vivo e tem sensações e inteligência em toda a sua extensão: “Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento.” (Artaud, 2006, p. 98).

Deleuze, a partir das considerações de Artaud, vai transpondo para as pinturas de Bacon esta ideia de corpo sem órgãos e das sensações provocadas pelas obras pictóricas e suas representações de corpos deformados.

O corpo é inteiramente vivo e, contudo, não orgânico. Também a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, assume um aspecto excessivo e espasmódico, rompendo os limites da actividade orgânica. Em plena carne, a sensação é directamente levada pela onda nervosa ou pela emoção vital. Somos levados a crer que Bacon encontra Artaud em muitos aspectos: a Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em benefício do corpo, o rosto em benefício da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; é percorrido por uma onda que traça nele diferentes níveis; a sensação é, por assim dizer, o encontro da onda com Forças que agem (Deleuze, 2011, p. 94).

Para o que nos toca na análise de sensações provocadas pelo cinema, podemos pensar nas imagens dos corpos projetados e nos corpos de quem assiste a estas imagens. As sensações representadas visualmente nos filmes encontram ressonância nas sensações provocadas nos espectadores, que sentem com o corpo inteiramente vivo e não orgânico, como nos aponta

Deleuze, na citação acima. Este não orgânico do corpo é uma alusão a Artaud, que *destrói* a noção de organismo como algo composto por partes separadas. As forças que agem, no caso do cinema, são as imagens passadas, uma após a outra, e a sensação que elas provocam - quando provocam - é esta onda ou emoção vital empreendida no ato de assistir a estas imagens.

Esta ação é, para Deren, o mergulho vertical que ela pretendia ao realizar e exibir seus filmes: construir e juntar imagens pelas sensações evocadas e preparar a plateia para o tipo de filme que não investe na narrativa clássica e lógica, mas no aprofundamento do das emoções que estas cenas provocam.

Ainda em *Lógica da sensação*, Deleuze vai escrever sobre uma questão comum à todas as artes: captar forças. Em outras palavras, trazer para o visível (no caso da pintura ou do cinema) forças que não o são (2011, p. 111). Estas forças, podemos pensar, são estas sensações e estas atmosferas presentes nas obras, que se fazem sentidas mesmo sem uma forma específica (embora as formas nos tragam pistas delas). Há, em todas as linguagens artísticas, formas que, com maior ou menor precisão, expressam estas forças, captadas pelos artistas.

A força encontra-se em relação estreita com a sensação: para que haja sensação é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda. Porém, se a força é condição da sensação, não é contudo ela que é sentida, já que a sensação «dá» algo de inteiramente diferente a partir das forças que a condicionam (Deleuze, 2011, p. 111).

No cinema de Deren, como nas considerações de Deleuze e Artaud e na contribuição conceitual de Gil, o corpo assume presença marcante: nas expressões corporais e faciais que as personagens nos filmes de Deren expressam, na ressonância destas expressões no corpo dos espectadores, nas pinturas de Bacon, analisadas por Deleuze, e nas atmosferas impressas nos corpos em relação ao espaço em que estão estabelecidos, que expressam este indizível nas obras cinematográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após percorrer o caminho proposto neste trabalho, podemos considerar alguns aspectos sobre a obra, teórica e fílmica, de Maya Deren e suas relações com outras propostas que pensam o cinema e a arte como um lugar privilegiado ao imprimir sensações.

Deren, após um caminho já percorrido de teoria e prática cinematográfica, vai expor, em 1953, sua síntese de pensamento cinematográfico, quando explana sobre a ideia de cinema vertical. Já em seus escritos e filmes anteriores ao Simpósio *Poetry and the Film*, Deren dirige seus esforços ao empreender uma defesa de um cinema autoral, criativo e sensível. Contrapondo-se a Hollywood clássica, os filmes de Deren não assumem uma lógica de narrativa tradicional (ao que ela define como cinema horizontal) mas vai em busca de um mergulho nas sensações, em detrimento da história linear, capaz de provocar nos espectadores reações emocionais e sensoriais

às quais ela se preocupa em os preparar. Ao conectar imagens díspares e espaços anacrônicos, Deren evidenciou as capacidades próprias do meio cinematográfico e sua especificidade em encadear sequências e experimentar o tempo e os espaços de forma criativa.

Neste posto privilegiado dado às sensações, Deren não está sozinha. Outras e outros pensadores e teóricos buscam nas sensações o ponto alto das obras artísticas. Neste artigo, trouxe dois exemplos: a teórica do cinema Inês Gil e o filósofo Gilles Deleuze, ambos preocupados, dentro do campo das artes, em observar o que emerge de sensório das obras artísticas.

Gil teoriza sobre as atmosferas no filme como modo operatório para análises fílmicas: buscar o que está impresso na obra, apoiado por seus recursos visuais e sonoros, mesmo que não seja necessariamente um elemento único, mas algo que envolve o conjunto destes elementos e, embora difícil de definir, é facilmente percebido. Isto acontece quando assistimos a um filme e, imediatamente após o seu término (ou durante mesmo a exibição), temos determinadas sensações: de medo, angústia, alegria, etc. Isto é, grosso modo, a idéia de atmosfera fílmica, que se desenrola a partir da *mise en scène* e dos elementos nela contidos.

Deleuze, ao escrever sobre Bacon, privilegia a ideia do corpo sem órgãos, emprestada de Artaud, para pensar neste aglomerado de sensações e no corpo como um não organismo, no sentido em que não está organizado de forma hierárquica, podendo assim transitar suas sensações por todos os órgãos: um corpo vivo, com pensamentos e sensações. Já trazendo as sensações ao centro do pensamento outras vezes, Deleuze e Guattari (2013, p. 197) já escreveram que:

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.

Evidencia-se assim a defesa dos autores em atribuir à arte o lugar privilegiado das sensações, assim como Maya Deren o fez em sua defesa do cinema de poesia.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

AT LAND. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1944. PB, 15 min.

DELEUZE, Gilles. **A lógica da sensação** / Tradução de José Miranda Justo. Orfeu Negro: Lisboa, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2013. p. 193-235.

DEREN, Maya. New directions in Film Art. *In*: **Essential Deren: Collected writings on film / by Maya Deren**; ed with a preface by Bruce R. McPherson. McPherson & Company, NY, 1st ed., 2005.

FERRO, Fernanda Ianoski **A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren** [livro eletrônico] / Fernanda Ianoski Ferro. - 1. ed. - Araraquara, SP: Letraria, 2023.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. in: **ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO** – Volume I – Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã. Covilhã, 2005.

GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. In: **A atmosfera fílmica como consciência**. Edições Universitárias Lusófonas, 2002.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 12, p. 19-32, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1408>. Acesso em: 28 jan., 2026.

Meshes of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. 1943. PB, 14 min.

Poetry and the Film: A Symposium. Willard Maas. Film Culture, n. 29, p. 55-63, 1963. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html. Acesso em: janeiro, 2026.

RITUAL IN TRANSFIGURED TIME. Direção: Maya Deren. Estados Unidos, 1945-46. PB, 14,5 min.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

“A CARTOMANTE”: UMA ANÁLISE PROPPIANA DO CONTO DE MACHADO DE ASSIS

Layla de Oliveira Vasconcellos

Regina Brito

INTRODUÇÃO

Quando pensamos na literatura, devemos lembrar que o objeto da teoria literária não é estático. Assim sendo, as teorias da literatura sempre se atualizam para dar conta de tal objeto de estudo. Estudar literatura significa, portanto, ter um arsenal quantitativamente maior e qualitativamente mais sensível para analisar os textos literários.

Ao longo da história, várias tendências literárias surgiram como meios para analisar a literatura. Dentre elas, podemos destacar: o Formalismo Russo, a Estética da Recepção, os Estudos Culturais, entre outras.

No caso específico do Formalismo Russo (1914-1930), a principal preocupação dessa corrente de crítica literária diz respeito aos aspectos formais da literatura. Foram os formalistas russos e os estruturalistas que forneceram mais elementos para a análise literária. Como representantes do Formalismo Russo/Estruturalismo, podemos citar: Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Roman Jakobson e outros nomes. No livro *Teoria da Literatura: Uma Introdução* (2006), Eagleton explica que:

Em sua essência, o formalismo foi a aplicação da linguística ao estudo da literatura; e como a linguística em questão era do tipo **formal**, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do “conteúdo” literário (instância em que sempre existe a tendência de recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da **forma literária** (Eagleton, 2006, p. 4, grifos nossos).

Posto isto, o presente capítulo tem como objetivo aplicar a teoria de Vladimir Propp, especialmente as funções das personagens, ao conto “A Cartomante” (1884), do autor brasileiro Machado de Assis. Embora “A Cartomante” (1884) não seja um conto folclórico/de magia/maravilhoso, partimos da hipótese de que a teoria de Propp pode ser empregada no estudo estrutural desse conto machadiano.

Expostos esses aspectos, justifica, assim, a pertinência deste trabalho, em especial, o seguinte fato: não encontramos outro estudo com a abordagem e o *corpus* aqui propostos. Considerando

esses pontos indicados, a principal metodologia utilizada nesta investigação será a revisão teórica e interpretativa dos referenciais bibliográficos. A fim de atingirmos o objetivo fixado, leremos criticamente “A Cartomante” (1884), com o propósito de identificarmos as funções das personagens enumeradas por Propp.

VLADIMIR PROPP E A MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO

Vladimir Propp (1895-1970) foi um acadêmico e folclorista russo. Após analisar um *corpus* composto por mais de 100 contos folclóricos/de magia russos, Propp conseguiu encontrar algumas características recorrentes em todos os contos examinados, são elas: padrões de estrutura e padrões de personagens. Sua teoria, ligada à estrutura narrativa, culminou na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928). Conforme apontam Monteiro e Maioli (2013, p. 13):

O trabalho de Propp se concentra no estudo de uma centena de contos russos de uma coletânea, sendo que ao final do estudo das partes constitutivas de cada conto desse *corpus* o autor conseguiu esboçar um modelo geral de descrição e de funcionamento que permitiu classificar os contos, não segundo seus assuntos, mas sim segundo as suas estruturas, para Propp, o mais importante estava nas regras estruturais que regem uma narrativa e não seus elementos. Em outras palavras, se trata de uma descrição dos contos segundo suas partes constitutivas e as relações dessas partes entre elas e com o todo.

Segundo Propp (2006, p. 21), “os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações [funções]”. À vista disso, “[...] as funções dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso, e devemos destacá-las em primeiro lugar” (Propp, 2006, p. 22). Em seu método para estudar a estrutura narrativa, Propp definiu 31 funções das personagens, a saber:

Quadro 1 – Funções das personagens elencadas por Propp

	FUNÇÕES DAS PERSONAGENS
1	Afastamento
2	Proibição
3	Transgressão
4	Interrogatório
5	Informação
6	Ardil
7	Cumplicidade
8	Dano
9	Mediação, momento de conexão
10	Início da reação
11	Partida
12	Primeira função do doador

13	Reação do herói
14	Fornecimento – recepção do meio mágico
15	Deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia
16	Combate
17	Marca, estigma
18	Vitória
19	Reparação de dano ou carência
20	Regresso
21	Perseguição
22	Salvamento, resgate
23	Chegada incógnito
24	Pretensões infundadas
25	Tarefa difícil
26	Realização
27	Reconhecimento
28	Desmascaramento
29	Transfiguração
30	Castigo, punição
31	Casamento

Fonte: *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2006).

É relevante sublinharmos que a ordem das funções das personagens é fixa, apenas, nos contos folclóricos/de magia/maravilhosos. Em outros tipos de contos, a ordem do aparecimento das funções pode sofrer variações e um mesmo conto não precisa necessariamente apresentar as 31 funções das personagens.

MACHADO DE ASSIS CONTISTA E VÁRIAS HISTÓRIAS

Machado de Assis (1839-1908) é um autor brasileiro que dispensa grandes e longas apresentações, visto que “o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis” (Bosi, 2017, p. 184), e muitos leitores, em algum momento de suas vidas, já tiveram contato com sua obra.

Machado escreveu contos, crônicas, poemas, romances, peças de teatro e textos críticos. Entretanto, como pontua Moisés (2016, p. 98): “com efeito, Machado foi acima de tudo romancista e contista (talvez mais contista que romancista), embora tenha produzido sempre obras de superior artesanaria nas várias modalidades que praticou”.

Segundo Moisés (2016, p. 120), “Machado cultivou o conto desde a década de 1860 até as vésperas do falecimento”. No decorrer de sua existência, Machado escreveu as seguintes coletâneas de contos: *Contos Fluminenses* (1870), *Histórias da Meia-Noite* (1873), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899) e *Relíquias*

de Casa Velha (1906). Considerando a ordem cronológica de publicação, notamos que *Várias Histórias* (1896) é a quinta coletânea de contos lançada por Machado.

Várias Histórias (1896) foi originalmente publicada pela Editora Laemmert e apresenta uma seleção de 16 contos machadianos que circularam, entre 1884 e 1891, no *Jornal Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro. “A Cartomante” (1884), nosso objeto de estudo, é a narrativa que abre *Várias Histórias* (1896) e talvez seja um dos contos mais conhecidos de Machado. Nesse conto, conhecemos o triângulo amoroso formado por Vilela, Camilo e Rita. Vilela e Rita são casados, porém, Rita tem um caso amoroso com Camilo, um amigo de infância de Vilela. Certo dia, chega uma carta anônima para Camilo, que faz com que ele decida ir consultar uma cartomante, no intuito de assegurar que Vilela não sabe a respeito da traição de Camilo com Rita. De forma resumida, as previsões da cartomante acontecem exatamente ao contrário e as consequências são desastrosas no fim do conto, como veremos a seguir.

“A CARTOMANTE”: UMA ANÁLISE PROPPIANA

Quando lemos “A Cartomante” (1884), o primeiro aspecto formal que observamos é o fato de o conto não seguir a estrutura básica: começo, meio e fim. “A Cartomante” (1884) apresenta a seguinte estrutura narrativa: meio, começo e fim.

Se pensarmos na teoria de Propp, devemos identificar a *situação inicial*, embora essa situação não constitua uma função, pois “[...] nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante” (Propp, 2006, p. 26). De acordo com Propp (2006, p. 26), na situação inicial, “enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplo, um soldado) é apresentado simplesmente pela menção a seu nome ou indicação de sua situação”. No caso de “A Cartomante” (1884), a situação inicial é esta:

[...] **Vilela, Camilo e Rita**, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. **Vamos a ela**. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranhou-lhe casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo (Assis, 1994, p. 2, grifos nossos).

No trecho acima, conhecemos as três personagens que formarão o triângulo amoroso ao longo do conto: Vilela, Camilo e Rita. A frase “vamos a ela” antecede a explicação da situação das três personagens. Descobrimos que: Vilela e Camilo se conhecem desde pequenos; Vilela casou-se com Rita; Vilela, Camilo e Rita moram no Rio de Janeiro. Os parágrafos que vêm antes da situação inicial compõem o meio do conto, em que Rita vai consultar uma cartomante por conta do sumiço de Camilo da casa de Vilela.

Pensando, agora, nas funções das personagens elencadas por Propp, a primeira função que podemos indicar no conto vem depois de Camilo e Rita tornarem-se amantes, quando Camilo recebe uma carta de uma pessoa desconhecida: “um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos [...]” (Assis, 1994, p. 3). Nesse trecho, temos a função *dano*, ligada ao “nó da intriga”, “[...] que dá movimento ao conto [...]” (Propp, 2006, p. 31). O recebimento da carta por Camilo é o nó da intriga porque desencadeia todas as (re)ações do conto. Devido ao recebimento da carta, Camilo afasta-se da casa de Vilela; Rita vai procurar uma cartomante; Vilela parece desconfiado e manda um bilhete para Camilo; Camilo também vai buscar ajuda de uma cartomante; Camilo vai à casa de Vilela e é morto, no fim das contas.

Após o recebimento da carta anônima, temos o que Propp chama de *início da reação*, vejamos no conto: “[...] Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz [...]” (Assis, 1994, p. 3). Depois de pensar que seu caso com Rita tinha sido descoberto por Vilela, a reação de Camilo, em um primeiro momento, é sentir medo, frequentar menos a casa de Vilela e inventar desculpas amorosas para não ir até lá. Então, “[...] as ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente [...]” (Assis, 1994, p. 3). No momento em que Camilo deixa de visitar a casa de Vilela, vemos aquilo que Propp denomina como *afastamento*.

Camilo afasta-se da casa de Vilela, e Rita, querendo entender o real motivo desse afastamento, decide ir consultar uma cartomante, como é apresentado nos primeiros parágrafos do conto e revelado no trecho:

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez [...] (Assis, 1994, p. 3).

Nesse ponto do conto, vale lembrarmos que buscar ajuda de uma cartomante era uma proibição social e moral no Brasil do século XIX. O ato de consultar uma cartomante, naquela época, era considerado socialmente inapropriado e moralmente questionável, especialmente entre as classes sociais mais conservadoras, que viam essa atitude com desconfiança, uma vez que essa prática era associada a crenças supersticiosas e podia ser vista como desvio das normas sociais aceitas. Portanto, ir a uma cartomante pode ser entendido como uma *proibição*, segundo Propp (2006). Como Rita não obedece a norma de não ir ver uma cartomante, também identificamos a função *transgressão*.

Dando sequência, Camilo continua afastado da casa de Vilela. Antes do afastamento, a confiança de Vilela continuava a mesma; após o afastamento, Vilela aparenta estar desconfiado. Certo dia,

[...] estando na repartição, **recebeu Camilo este bilhete de Vilela: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”**. Era mais de meio-dia. **Camilo saiu logo**; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas cousas com a notícia da véspera (Assis, 1994, p. 3, grifos nossos).

No excerto acima, podemos identificar duas funções. Quando Camilo recebe o bilhete de Vilela, temos a função *mediação, momento de conexão*, em que “[...] faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem [...]” (Propp, 2006, p. 36). No caso, o pedido/a ordem é para Camilo ir até a casa de Vilela. Em seguida, vem a função *partida*, pois “Camilo saiu logo” (Assis, 1994, p. 3).

Atordado com a frase “vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”, Camilo deixa a repartição e segue andando, com os nervos à flor da pele, pensando que Vilela realmente tinha descoberto seu caso com Rita. Camilo continua andando, “[...] seguia, picando o passo, na direção do Largo da Carioca, para entrar num **tílburi. Chegou, entrou e mandou seguir a trote largo**” (Assis, 1994, p. 3, grifos nossos). No momento em que Camilo entra no tílburi – uma carruagem puxada por um só animal – para sair da região onde fica a repartição e ir em direção à casa de Vilela, notamos o que Propp chama de *deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia*. Fazendo as adaptações necessárias dessa função para “A Cartomante” (1884), os dois reinos seriam: a região onde Camilo trabalha e a casa de Vilela; e o guia, no caso, seria o cocheiro do tílburi.

O tílburi segue rumo ao seu destino e depara-se com um obstáculo no meio do caminho: uma carroça caída. Nessa altura do conto, com a rua travada, Camilo hesita ir à casa da cartomante, que fica ali perto. Entretanto, a frase “vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora” continua a tirar a paz de Camilo. Então, Camilo decide ir buscar ajuda da cartomante que ajudou Rita, entrando na casa dela, como vemos no seguinte trecho:

[...] Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve idéia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. **Veio uma mulher; era a cartomante**. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruíra o prestígio.

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e **tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas**. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. **Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:**

— **Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...** (Assis, 1994, p. 4, grifos nossos).

Quando a cartomante começa a conversar com Camilo, constatamos a função *primeira função do doador*, já que “o herói é submetido a um questionário, que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico” (Propp, 2006, p. 39). Nesse ponto do conto, também temos aquilo que Propp chama de *interrogatório*, ou seja, “o antagonista procura obter uma informação” (Propp, 2006, p. 29). Em nossa leitura e análise do conto, consideramos a cartomante uma personagem doadora e antagonista, ao mesmo tempo. Doadora porque fornece o “objeto mágico” para Camilo; antagonista porque é uma charlatã e suas previsões (enganosas) resultam em tragédia no fim do conto. Feita essa consideração, vejamos como continua o diálogo entre a cartomante e Camilo:

[...] **Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.**

— E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

— **A mim e a ela, explicou vivamente ele.**

A cartomante não sorriu: disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez das cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuradas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela, curioso e ansioso.

— **As cartas dizem-me...** (Assis, 1994, p. 4, grifos nossos).

Ao perceber o gesto afirmativo de Camilo e a explicação sobre a existência de uma outra pessoa (Rita) na história, a cartomante consegue aquilo que Propp denomina *informação*: “o antagonista recebe informações sobre sua vítima” (Propp, 2006, p. 29). Na frase “as cartas dizem-me...”, observamos a função *fornecimento – recepção do meio mágico*, tendo em vista que a cartomante estende para Camilo o “objeto mágico”. Para Propp (2006), “objetos mágicos” são objetos de transmissão. No conto, a cartomante (doadora) fornece para Camilo suas previsões, por meio das cartas – o “objeto mágico” –, e a conversa entre ambos prossegue:

[...] Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então **ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita...** Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

— **A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante** (Assis, 1994, p. 4, grifos nossos).

Nessa parte do conto, também percebemos duas funções. Primeiro, aquilo que Propp intitula *ardil*: “o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens” (Propp, 2006, p. 30). Como vemos no trecho destacado, a cartomante, sendo uma charlatã, vale-se de astúcia e sagacidade para declarar a Camilo uma previsão que o ilude e o deixa deslumbrado, pois nada de ruim aconteceria a ele e à Rita. Em seguida, aparece a função *cumplicidade*: “a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo” (Propp, 2006, p. 30). Camilo acredita na previsão da cartomante, já que as palavras dela trazem paz ao espírito dele, e ambos

se tornam cúmplices, apertando a mão um do outro – um gesto de confiança. A cartomante diz que Camilo pode ir embora e, na hora em que Camilo está prestes a sair,

[...] A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despenca-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

— Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

— Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

— Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá, tranqüilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu... (Assis, 1994, p. 4, grifo nosso).

Ao pagar a cartomante, identificamos a função *reação do herói*. Como notamos no trecho acima, a reação de Camilo às previsões da cartomante é muito positiva. Camilo não só paga pelas previsões, como também é bondoso e dá oito mil réis a mais do que o valor usual. Conforme Propp (2006, p. 41), uma reação pode ser apenas a “[...] bondade do herói”, como acontece em “A Cartomante” (1884).

Depois da consulta com a cartomante, Camilo sai da casa dela, pega o mesmo tálburi e segue em direção à casa de Vilela. No caminho, Camilo sente-se aliviado e alegre, e pede para o cocheiro ir mais rápido, acreditando que tudo ocorrerá como a cartomante previu. Assim sendo:

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão (Assis, 1994, p. 5, grifo nosso).

Quando Camilo chega para bater à porta da casa de Vilela, entendemos que há o que Propp chama de *reconhecimento*: “pode-se reconhecê-lo [o herói] imediatamente após uma longa separação” (Propp, 2006, p. 59). Vilela reconhece seu amigo de infância, Camilo, após muitos meses sem vê-lo, assim como reconhece Camilo como o amante de Rita. Por conseguinte, imediatamente, temos a função *castigo, punição*: “o inimigo é castigado” (Propp, 2006, p. 60). Camilo, o inimigo de Vilela nesse momento, é punido pelo fato de ser o amante de Rita, traindo, assim, a confiança e a estima de Vilela. O castigo de Camilo segue uma das formas apontadas por Propp (2006, p. 60): Camilo “leva um tiro” e morre no fim do conto, junto com Rita – não acontecendo, desse modo, o que a cartomante previu anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como procuramos demonstrar ao longo de nossa análise estrutural da narrativa “A Cartomante” (1884), a metodologia tradicional desenvolvida por Vladimir Propp pode ser aplicada a esse conto machadiano, apesar de “A Cartomante” (1884) não ser um conto folclórico/ de magia/maravilhoso – ainda que tenha um elemento sobrenatural: as previsões da cartomante.

Das 31 funções das personagens listadas por Propp, durante nossa análise, foi possível identificarmos 17 funções no conto de Machado. Optamos por trazer outro quadro, em que marcamos quais funções identificamos e quais funções estão ausentes em “A Cartomante” (1884), de acordo com nossa leitura. Vejamos abaixo:

Quadro 2 – Funções das personagens analisadas em “A Cartomante” (1884)

	FUNÇÕES DAS PERSONAGENS	FUNÇÃO IDENTIFICADA EM “A CARTOMANTE” (1884)?
1	Afastamento	Sim
2	Proibição	Sim
3	Transgressão	Sim
4	Interrogatório	Sim
5	Informação	Sim
6	Ardil	Sim
7	Cumplicidade	Sim
8	Dano	Sim
9	Mediação, momento de conexão	Sim
10	Início da reação	Sim
11	Partida	Sim
12	Primeira função do doador	Sim
13	Reação do herói	Sim
14	Fornecimento – recepção do meio mágico	Sim
15	Deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia	Sim
16	Combate	Não
17	Marca, estigma	Não
18	Vitória	Não
19	Reparação de dano ou carência	Não
20	Regresso	Não
21	Perseguição	Não
22	Salvamento, resgate	Não
23	Chegada incógnito	Não
24	Pretensões infundadas	Não
25	Tarefa difícil	Não

26	Realização	Não
27	Reconhecimento	Sim
28	Desmascaramento	Não
29	Transfiguração	Não
30	Castigo, punição	Sim
31	Casamento	Não

Fonte: Elaboração própria.

Salientamos que as 17 funções das personagens identificadas não necessariamente seguem a ordem proposta por Propp. Além disso, quando Camilo vai até a casa da cartomante e estabelece uma conversa com ela é o momento da narrativa em que pudemos analisar mais funções presentes. Isto posto, esperamos ter oferecido alguma contribuição para a compreensão estrutural do conto “A Cartomante” (1884), de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. A cartomante. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa – volume II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1-5.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira – volume II: do Realismo à Belle Époque**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2016.

MONTEIRO, Suelen Santos; MAIOLI, Melina Altavini de Abreu. **Estudando o texto narrativo através das teorias de Propp, Bremond e Larivaille: um trabalho com 1ª e 2ª séries para a construção de textos mais coerentes**. Associação de Leitura do Brasil, 2013. Disponível em: https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem13/COLE_1426.pdf. Acesso em: 5 jan. 2026.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ADMIRÁVEL/ABOMINÁVEL CINEMA VIRTUAL: A EMINENTE TRANSFORMAÇÃO PARADIGMÁTICA NA REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Aldo Luís Pedrosa da Silva

Leonardo Antônio de Andrade Giani

O CINEMA NA TRANSIÇÃO PARA AMBIENTES DIGITAIS AVANÇADOS

O presente artigo busca elucidar uma questão relevante no contexto contemporâneo: a definição de uma produção cinematográfica inerentemente e exclusivamente virtual. Considera-se cinema virtual toda produção cuja essência criativa, estética e narrativa é concebida, elaborada e distribuída por meio de plataformas e tecnologias digitais, sem dependência da captação de imagens ou sons do mundo real ou de suportes físicos tradicionais para a exibição de filmes. A virtualidade, nesse contexto, é compreendida como elemento constitutivo da obra, influenciando roteiro, direção, *mise-en-scène*, montagem e toda experiência do espectador.

Embora o cinema digital tenha sido amplamente debatido desde o final da década de 1990, este estudo se volta para uma inflexão mais recente, resultante do surgimento de ferramentas tecnológicas até há poucos anos desconhecidas. Destaca-se, especialmente, o protagonismo das inteligências artificiais (IAs), cujas implicações – tanto aclamadas quanto controversas – situam-se no centro das transformações atuais da prática cinematográfica.

A investigação foi desenvolvida no âmbito do estágio pós-doutoral vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e junto ao Grupo de Estudos em Narrativas Emergentes (GENE). O projeto, intitulado *O Cinema na Iminência da Web 3.0: novas tecnologias artísticas visuais como ferramentas disruptivas para a realização cinematográfica na 'era das interfaces*, submetido em 2024, buscava analisar as transformações advindas da integração entre novas tecnologias e produção audiovisual. Naquele momento, apesar do intenso debate internacional, o ambiente acadêmico e profissional brasileiro ainda demonstrava resistência quanto ao impacto imediato dessas ferramentas.

Desde a aprovação do projeto, percebe-se que setores diversos da sociedade foram profundamente afetados pelas tecnologias emergentes, especialmente pelas IAs, confirmando que se trata de um caminho irreversível. A reflexão crítica sobre tais transformações torna-se, assim, urgente, sobretudo diante dos debates sobre a possível substituição de profissionais por sistemas autônomos (chamados de “inteligentes”) e sobre a redefinição dos paradigmas de produção e consumo audiovisual.

O estudo também dialoga com a iminente transição da web 2.0 para a web 3.0 (também conhecida como web3), caracterizada pela descentralização e por maior democratização no acesso e distribuição de conteúdos. Soma-se à web3 recursos como metaverso, realidade virtual (VR), realidade aumentada (AR), realidade mista (XR), narrativas imersivas, *blockchain*, *non-fungible tokens* (NFTs), motores gráficos (*engines*) oriundos de jogos digitais, além do uso avançado de impressoras 3D e o impacto crescente das IAs, já mencionado, na criação de roteiros, imagens e sons, compõem o ecossistema do cinema virtual contemporâneo.

A metodologia do estudo combina análise conceitual e prática experimental. A etapa prática materializou-se na realização do longa-metragem *A Mulher na Caixa*, desenvolvido paralelamente ao pós-doutorado, permitindo testar e aplicar os fundamentos teóricos da pesquisa. Este filme, produzido parcialmente com os recursos digitais aqui elencados e em diálogo direto com as tendências do cinema virtual, serviu como estudo de caso para compreender as possibilidades e os limites de tais ferramentas.

Ao final, o artigo apresenta um recorte do trabalho desenvolvido, concentrando-se na análise do conceito de cinema virtual e de suas implicações para a prática cinematográfica contemporânea. Assim, conclui-se aqui que, entre as diversas reflexões elaboradas, as relacionadas à virtualidade do cinema se destacam como um dos temas mais relevantes e urgentes frente às transformações tecnológicas e culturais em curso.

O presente artigo investiga um fenômeno cada vez mais recorrente no campo audiovisual contemporâneo: a crescente virtualização dos processos de criação, produção e circulação cinematográfica. Diferentemente do debate consolidado sobre o cinema digital desde o final da década de 1990, este estudo concentra-se em um conjunto mais recente de tecnologias — como inteligências artificiais generativas, motores gráficos em tempo real, ambientes imersivos e infraestruturas digitais descentralizadas — que vêm tensionando modelos tradicionais de realização cinematográfica.

Neste contexto, propõe-se o uso do termo cinema virtual de forma delimitada e conceitualmente precisa. Entende-se aqui como cinema virtual nativo aquele cuja concepção estética, narrativa e materialização ocorre predominantemente no ciberespaço, sem dependência estrutural da captação física de imagens ou sons do mundo empírico. Tal definição distingue-se tanto do cinema tradicional digitalizado quanto das práticas híbridas conhecidas como *virtual production*.

A pesquisa foi desenvolvida no âmbito do estágio pós-doutoral vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em articulação com o Grupo de Estudos em Narrativas Emergentes (GENE). O projeto intitulado *O Cinema na Iminência da Web 3.0: novas tecnologias artísticas visuais como ferramentas disruptivas para a realização cinematográfica na era das interfaces* teve como objetivo analisar criticamente as transformações técnicas e culturais em curso no audiovisual.

Embora o ambiente acadêmico e profissional brasileiro tenha inicialmente demonstrado cautela quanto ao impacto imediato dessas tecnologias, observa-se, desde 2023, uma intensificação do debate internacional sobre seus efeitos na produção, no trabalho artístico e nos regimes de autoria. Este artigo insere-se nesse debate, buscando contribuir para uma abordagem menos determinista e mais analítica das mudanças em curso.

DESAMBIGUANDO O CINEMA VIRTUAL

O conceito de cinema virtual tem ganho relevância no cenário acadêmico e prático contemporâneo, embora apresente ambiguidades. Este estudo busca compreender o fenômeno como uma nova modalidade de produção e distribuição no ciberespaço, extrapolando a noção de mera exibição em dispositivos digitais.

O termo comporta duas acepções iniciais. A primeira refere-se ao cinema em realidade virtual (VR), que abarca produções audiovisuais em 360 graus, imersivas e, por vezes, interativas, rompendo com os limites da tela retangular em formatos variados (4:3, 16:9, 9:16) e com a passividade do espectador. A segunda está associada ao metaverso, onde plataformas digitais simulam salas de cinema e permitem experiências sociais mediadas por avatares, tendência que ganhou força durante a pandemia de COVID-19 entre os anos de 2019 e 2022.

Contudo, essas definições tangenciam apenas a superfície do fenômeno. O cinema virtual não se restringe a interfaces de exibição, mas representa uma transformação ontológica, estética e socioeconômica do cinema, enraizada no ciberespaço. Essa mudança foi precedida pela transição do suporte fotoquímico para o digital, que, segundo Rodowick (2011), implicou em uma reconfiguração ontológica da imagem em movimento. A imagem digital, fundada em processos computacionais e de natureza matemática, difere substancialmente da indexicalidade da película. Nesse sentido, o cinema sempre conteve uma virtualidade latente, agora liberada pelo meio digital.

Manovich (2002) antecipou o conceito de *soft cinema*, no qual softwares selecionam e combinam elementos de bancos de dados para gerar narrativas em tempo real. O avanço atual de inteligências artificiais generativas e de *game engines* potencializou essa abordagem, permitindo criar imagens e sons autônomos, inaugurando novas estéticas audiovisuais. Maddock (2021, 2022) ressalta, porém, a permanência dos fundamentos da cinematografia - iluminação, composição e movimento, mesmo em ambientes virtuais.

Porém, a produção audiovisual baseada em IA enfrenta hoje um desafio crítico: os direitos autorais. Conteúdos gerados por IA derivam de grandes bases de dados, muitas vezes compostas por obras pré-existentes, gerando conflitos legais, como o processo movido pela Disney e a Universal contra a Midjourney em 2025 (Omena, 2025). Apesar disso, a virtualização do cinema tende a transformar o filme em processo dinâmico, passível de atualização contínua, redefinindo noções de autoria e originalidade (Manovich, 2013). A indústria cinematográfica tem reagido

a essas mudanças. As greves de roteiristas e atores em 2023 (WGA e SAG-AFTRA) pediram regulamentação da IA (Almeida, 2025). Ainda assim, o cinema virtual democratiza a produção, permitindo que cineastas independentes criem obras complexas com recursos domésticos.

Já o conceito de *virtual production* (VP), consolidada em manuais como *The VES Handbook of Virtual Production* (Zwerman & Okun, 2024), representa um terceiro eixo do cinema virtual. Trata-se de um híbrido “real + virtual”, que lança mão de ferramentas como visualização virtual em tempo real (*Previs, Techvis, Postvis, VR Scouting* etc.), criação de ativos digitais (incluindo técnicas como fotogrametria e o uso de *MetaHumans* para criar personagens digitais realistas), captura volumétrica de humanos e, especialmente, à mais nova tecnologia do palco de LED (telas de LED interativas - também chamadas de “volumes”), além do uso de novas *engines* de games para a produção cinematográfica.

Por fim, embora a sala de cinema mantenha valor estético e cultural, o cinema virtual simboliza uma ruptura histórica. Ao permitir que criadores de qualquer lugar produzam e distribuam no mesmo ecossistema digital dos grandes estúdios (mesmo que hoje exista uma grande lacuna entre os dois universos), o paradigma emergente ameaça o *status quo* da indústria, tornando-se, metaforicamente, um ato “prometeico” de redistribuição do “fogo” cinematográfico à humanidade.

O termo cinema virtual tem sido empregado de forma heterogênea, frequentemente associado a experiências em realidade virtual (VR), a ambientes de exibição no metaverso ou, de modo mais difuso, ao uso de ferramentas digitais avançadas na produção audiovisual. Para evitar ambiguidades, este artigo propõe a distinção entre três categorias principais.

A primeira refere-se ao cinema virtual nativo, no qual imagens, sons, personagens e ambientes são integralmente gerados por sistemas computacionais, motores gráficos ou inteligências artificiais, aproximando-se de uma ontologia audiovisual fundada em processos algorítmicos. Essa concepção dialoga com as reflexões de Rodowick (2011) sobre a perda da indexicalidade da imagem e com as proposições de Manovich (2002; 2013) acerca do cinema como sistema de dados e software.

A segunda categoria corresponde ao cinema em ambientes imersivos, como produções em VR 360°, experiências narrativas interativas ou filmes concebidos para plataformas do metaverso. Nesses casos, a ruptura ocorre sobretudo na forma de fruição e na relação espectador–obra, sem que necessariamente haja uma virtualização integral da produção.

Por fim, a terceira categoria diz respeito à produção virtual (*virtual production*), amplamente difundida na indústria audiovisual contemporânea. Trata-se de um modelo híbrido que combina captação física com ambientes digitais em tempo real, recorrendo a técnicas como *previsualization, virtual scouting*, captura volumétrica, personagens digitais e volumes de LED. Conforme sistematizado no *The VES Handbook of Virtual Production* (Zwerman & Okun, 2024), a produção virtual não elimina o cinema tradicional, mas reconfigura seus fluxos de trabalho.

METODOLOGIA E POSICIONAMENTO DO ESTUDO DE CASO

A metodologia adotada combina revisão bibliográfica crítica e pesquisa-criação, conforme discutido por Owen e Sawchuk (2012). A dimensão prática materializou-se na realização do longa-metragem *A Mulher na Caixa*, desenvolvido paralelamente à pesquisa teórica.

É importante delimitar que o filme não é apresentado como exemplo pleno de cinema virtual nativo. Trata-se de uma produção híbrida, que utiliza intensivamente ferramentas digitais para planejamento, simulação e otimização de recursos, permanecendo, contudo, ancorada em processos tradicionais de filmagem com atores, cenografia física e equipe técnica convencional.

Nesse sentido, o estudo de caso é compreendido como uma experiência de transição, permitindo analisar de modo concreto os impactos dessas tecnologias nos custos, nos cronogramas e nas decisões estéticas da produção independente.

Para elucidar a discussão, apresento¹ um breve relato sobre minha experiência pessoal, profissional e acadêmica enquanto artista visual, cineasta, professor, doutor em Artes Visuais e pós-doutorando em Imagem e Som.

Atuo há mais de vinte anos nas áreas das artes visuais, arte e tecnologia e cinema, na cidade de Uberaba-MG. Nos últimos quinze anos desenvolvi uma pesquisa acadêmica multimetodológica, no âmbito do mestrado e do doutorado, que articulou revisão bibliográfica e produção artística em vídeo e cinema, e deu origem ao conceito: tecnoscopia. Este neologismo que criei propõe refletir sobre o voyeurismo digital contemporâneo, intensificado pelas redes sociais, e sobre o exibicionismo que dilui as fronteiras antes existentes entre público e privado, servindo, ambos, a um sistema de vigilância global empresarial e governamental.

Os primeiros estudos ocorreram no Mestrado em Artes (UFU, 2010-2012), orientado pela Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher. O conceito amadureceu durante o Doutorado em Artes Visuais (UNICAMP, 2013-2018), sob orientação do Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva, culminando na tese *Tecnoscopia: a necessidade de ‘ver’ e ‘ser visto’ na contemporaneidade e sua implicação nas artes visuais*, trabalho acadêmico escolhido como o melhor do ano de 2018 do programa de pós-graduação e indicado à premiação nacional da CAPES.

Durante o percurso, produzi videoartes, vídeos interativos e o longa-metragem *#ninfabebê*, financiado pelo primeiro edital do Fundo Municipal de Cultura de Uberaba com apenas R\$ 20.000,00. Apesar do baixo orçamento, o filme circulou em festivais nacionais e internacionais (Hollywood, Londres, Madri, Rio de Janeiro, São Paulo, Moscou, entre outros), recebendo 52 louros entre prêmios, menções e indicações. Atualmente, encontra-se disponível em plataformas de streaming e canais de TV. Todas essas produções abordaram questões centrais da tecnoscopia.

Já no estágio pós-doutoral, desenvolvi o projeto do filme *A Mulher na Caixa*, inicialmente

¹ Este artigo toma a liberdade de usar a primeira pessoa do singular para relatar uma experiência de produção cinematográfica inerente à pesquisa. Será relatado o trabalho do pesquisador e à época pós-doutorando Aldo Pedrosa, com a supervisão do Prof. Dr. Leonardo Andrade, na realização do longa-metragem *A Mulher na Caixa*.

aprovado como média-metragem na Lei Paulo Gustavo de Uberaba em 2023, com nota máxima e orçamento de R\$ 150.000,00. Com patrocínio privado adicional de R\$ 200.000,00, convertemos a produção em longa-metragem. Relatar essas experiências evidencia os desafios do cinema independente brasileiro, sobretudo fora do eixo Rio-São Paulo, onde o acesso a recursos culturais é historicamente limitado. A escassez de financiamento contrasta em grande medida com os custos do cinema internacional, especialmente em Hollywood, onde filmes independentes de baixo orçamento chegam a custar vinte vezes mais que produções brasileiras equivalentes. E produções brasileiras de baixo orçamento do eixo Rio-SP, e de outros grandes centros, custam em média 10 a 20 vezes mais que o filme *A Mulher na Caixa*.

Essas dificuldades fazem do cinema virtual uma possível “luz no fim do túnel”, especialmente sob o ponto de vista de custo de produção. As novas tecnologias prometem democratizar a produção, permitindo que cineastas amadores, “guerrilheiros” e independentes alcancem padrões técnicos e estéticos próximos aos de grandes produções. O cinema virtual também amplia os modos de exibição, alinhando-se às ideias de Youngblood (1970) sobre cinema expandido, um cinema para além da tela retangular, e às propostas recentes de Martínez-Cano (2023) sobre o “filme do metaverso”, que integra CGI, animação, games interativos, realidade virtual e inteligência artificial.

Ao longo de mais de duas décadas, desenvolvi dezenas de projetos de longas-metragens, média-metragens, curtas-metragens, episódios pilotos de obras seriadas, videoartes, vídeo interativos, instalações com arte e tecnologia, *web projects*, experiências acadêmico-pedagógicas, entre outras, – sempre enfrentando limitações de recursos humanos, financeiros e temporais, em uma trajetória marcada pela incessante tentativa de “fazer o máximo possível com o mínimo disponível”. A sobrecarga de trabalho nestas produções de recursos limitados frequentemente resulta em desgaste físico e emocional, que cobram um “custo muito alto” sobre minha saúde e minhas relações interpessoais.

Concluo que o investimento de tempo e energia em projetos como estes poderia ser melhor aproveitado em criações 100% (ou o máximo possível) virtualizadas, uma vez que estas ferramentas encontram-se cada vez mais acessíveis e capazes de gerar resultados técnicos e estéticos significativos. Essa transição indica caminhos promissores para diversos artistas no Brasil e no mundo que, assim como eu, estão à margem dos grandes centros, anunciando uma disfunção iminente e a instauração um novo paradigma no cinema contemporâneo.

A PRODUÇÃO HÍBRIDA DE *A MULHER NA CAIXA*

O filme *A Mulher na Caixa* teve origem como média-metragem aprovado em edital público e foi posteriormente expandido para longa-metragem mediante captação de recursos adicionais. A narrativa acompanha uma única personagem confinada em uma caixa de madeira, exigindo soluções técnicas complexas para simular movimento, impacto e alagamento em um espaço

restrito. Segundo Owen e Sawchuk (2012, p.19), os processos criativos em pesquisa incluem “experimentação, análise, crítica e profundo envolvimento com questões teóricas e metodológicas”. Esta pesquisa busca correlacionar teoria e prática por meio da realização do longa-metragem citado (Figura 01), no qual atuei como codiretor, coprodutor, corroteirista e coeditor.

O argumento é original, com roteiro coescrito com Filipo Carotenuto e Guilherme Tensol, e direção minha em parceria com Carotenuto. A narrativa acompanha Fran, uma jovem modelo e atriz, que desperta acorrentada em uma caixa de madeira em constante deslocamento. O espectador, confinado à perspectiva da personagem, vivencia o suspense e o terror do enredo repleto de *plot twists* e um desfecho impactante. Estes gêneros de filmes favorecem produções de baixo orçamento, nas quais a limitação de recursos pode ser convertida em propostas de linguagem e estética.

Figura 01 – Cartaz de divulgação da exibição teste do longa-metragem *A Mulher na Caixa*, ocorrida em maio de 2025.



Fonte: Fotografia realizada por Cecília Leite e arte final por Paola Carotenuto.

Nos propusemos ao desafio de criar um enredo que se passasse quase inteiramente dentro de uma caixa de madeira e com uma única personagem. Porém, a proposta exigia cenas de ação e efeitos práticos complexos: a caixa gira, cai, alaga-se, etc. (Figura 02). Para otimizar os poucos recursos disponíveis, lançamos mão de testes de pré-produção a partir do uso de diversas ferramentas tecnológicas de ponta, porém acessíveis, que foram sugeridas pelo meu supervisor de pós-doutorado e coautor deste artigo, Prof. Dr. Leonardo Andrade – sendo as principais: Unreal Engine, MetaHumans e impressão 3D. A atriz protagonista do longa, Nayana de Sandras, estava em Singapura e chegaria há apenas duas semanas da abertura de câmera. Com o orçamento extremamente limitado (R\$ 60.000,00 para a caixa e mecanismos – cerca de 20% do total do projeto), teríamos que ter total precisão no planejamento destas cenas complexas.

Figura 02 – Frame do longa-metragem *A Mulher na Caixa*, cena da tempestade/alagamento.



Fonte: Frame da *timeline* do Adobe Premiere, com edição de Aldo Pedrosa e Guilherme Tensol.

Para tanto, criamos uma personagem virtual fotorrealista via tecnologia MetaHumans, integrada à Unreal Engine, para testar diversas simulações. Testamos modelos 3D de caixas, *rig* da personagem em diversas poses, iluminação, texturas e lentes digitais (Figura 03). Essas simulações reproduziram processos cinematográficos reais e evitaram desperdícios.

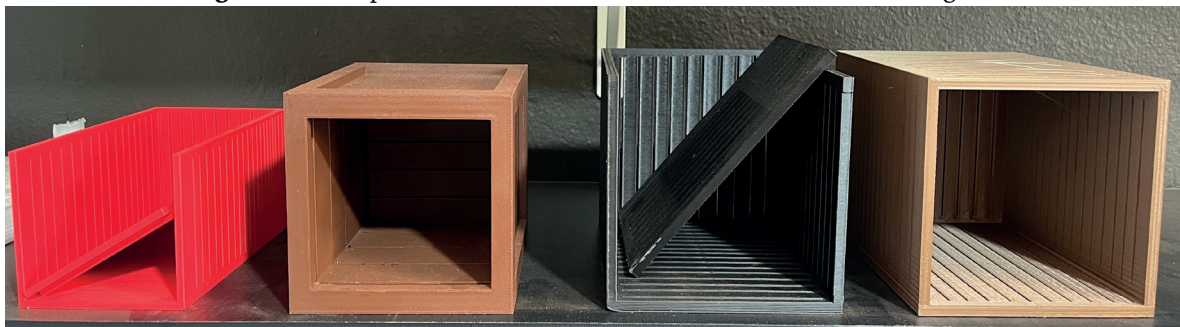
Posteriormente, ferramentas de IA como Midjourney e RunwayML geraram imagens e vídeos conceituais, reforçando uma eficaz visualização do resultado final. Com impressoras 3D da Creality, reproduzimos miniaturas da caixa (Figura 04) e da personagem (Figura 05), garantindo viabilidade física do projeto.

Figura 03 – Testes diversos do personagem digital (*MetaHuman*) confinado em caixas que simulam diversos aspectos práticos na *Unreal Engine*.



Fonte: Print do *viewport* do software *Unreal Engine*, realizado por Aldo Pedrosa.

Figura 04 – Impressões em 3D das caixas extraídas da *Unreal Engine*.



Fonte: Fotografia por Aldo Pedrosa.

Figura 05 – Impressões em 3D da personagem em diversas posições, extraídas da *Enrola Engine/ MetaHumans*.



Fonte: Fotografia por Aldo Pedrosa.

Paralelamente, também realizamos testes virtuais de movimentação, iluminação e enquadramentos com o uso do óculos VR Meta Quest 3, para uma melhor visualização das cenas. Para estes estudos, foram utilizados os softwares Autodesk Maya, Blender e Masterpiece X. Por fim, o produtor Rafael Reston desenvolveu o projeto da caixa a partir de todos os estudos relatados. Assim, a caixa física final, no tamanho próximo a dois metros cúbicos, e todo seu mecanismo de movimentação, foram concluídos em apenas dois meses.

Esses métodos otimizaram todo o trabalho de direção, *mise-en-scène*, direção de arte, efeitos práticos, etc., impactando positivamente nos cronogramas de produção e na administração dos recursos, e foram fundamentais para cumprir os 12 meses que tínhamos, da concepção ao primeiro corte. Graças ao uso destas ferramentas, cumprimos o prazo e também incorporamos estes mesmos recursos a uma interessante metalinguagem que foi implementada no último tratamento do roteiro. Assim, o filme agora reflete o próprio processo de criação. O longa-metragem hoje segue para o segundo corte e a previsão de distribuição comercial é 2026, com tentativa de estreia em salas de cinema e posterior exibição em streaming.

Na pós-produção, outras ferramentas de IA como ElevenLabs e Suno auxiliam na criação de sons e trilha sonora. Uma exibição teste, realizada em maio de 2025 e que contou com um público de cerca de 300 espectadores, obteve um retorno muito positivo.

Acredito que esta experiência, ainda que humilde, comprova o potencial do cinema virtual para pequenos e médios produtores. Apesar da resistência ao uso de IA e de ambientes virtuais para as etapas de produção, especialmente por parte da indústria audiovisual e de diversos segmentos acadêmicos, o avanço de tais tecnologias indica que filmes parcialmente ou inteiramente produzidos no ciberespaço tendem a se consolidar em diversos ambientes de exibição e circulação, dos festivais ao mainstream.

LIMITES E POTENCIALIDADES DO CINEMA VIRTUAL

Os dados obtidos sugerem que o discurso sobre uma ruptura imediata e total do cinema deve ser relativizado. A virtualização dos processos ocorre de forma gradual, coexistindo com práticas consolidadas e enfrentando resistências culturais, institucionais e regulatórias.

Questões relacionadas a direitos autorais, uso de bases de dados por sistemas de IA e impactos no trabalho artístico permanecem abertas e demandam atenção crítica. As recentes disputas jurídicas e mobilizações sindicais evidenciam que a incorporação tecnológica não é neutra nem isenta de conflitos.

Por outro lado, observa-se um potencial concreto de democratização do acesso aos meios de produção, especialmente para criadores situados fora dos grandes centros econômicos e culturais. Nesse aspecto, o cinema virtual — entendido aqui em suas múltiplas camadas — pode operar como vetor de diversificação estética e narrativa, ainda que não constitua, por si só, uma solução estrutural para desigualdades históricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que o cinema virtual não deve ser compreendido como um bloco homogêneo nem como substituto imediato do cinema tradicional. Trata-se de um campo em disputa, marcado por processos híbridos, experimentais e transicionais.

A experiência analisada demonstra que ferramentas digitais avançadas podem reconfigurar significativamente os modos de produção cinematográfica, sobretudo no âmbito independente, sem que isso implique, necessariamente, uma ruptura ontológica completa do cinema enquanto arte e linguagem.

É inegável que as vastas possibilidades emergentes têm o potencial de solucionar questões seculares e promover uma democratização ainda mais abrangente no campo da produção de cinema, historicamente caracterizado por sua natureza elitista. Tal processo de democratização, com início na transformação cultural desencadeada pelo surgimento do vídeo na década de 1960, vem caminhando para uma mudança mais substancial apenas nas últimas décadas, em face do advento do cinema digital.

Sob o ponto de vista epistemológico, conceitos fundamentais como autoria, obra, espectador e a própria natureza da experiência cinematográfica, serão radicalmente postos em cheque a curto prazo. Por conta disso, estes conceitos necessitam de profunda e imediata reflexão, que deve deixar de lado questões tendenciosas direcionadas ao tradicionalismo artístico e ao *status quo* do mercado.

Ao pensar na *praxis* cinematográfica, muito pouco mudou desde sua invenção, há exatos 130 anos. É estranhamente curioso pensar que, para a arte mais consumida no século XX, muitos processos e funções continuam imutáveis há várias décadas. Soma-se a isso uma forma de exibição análoga à originalmente concebida (na sala de cinema), que é defendida com “unhas e dentes” por vários cineastas, desde os mestres ainda vivos como Francis Ford Coppola e Martin Scorsese, até os jovens independentes, como o ganhador do Oscar direção em 2025 Sean Baker. Toda mudança gera medo, e uma mudança radical pode ser ainda mais temerosa.

Porém, ao se pensar em termos de democratização, o cinema virtual pode gerar uma explosão de criatividade neste campo, nunca antes vista, vinda de pessoas que, provavelmente, nunca teriam a chance de terem suas histórias contadas em uma tela. Além de todos os motivos já citados, é raro quando um assistente de câmera, de som ou de arte consiga, no âmbito do cinema profissional/independente atual, chegar ao posto de diretor de um filme. Ou, até mesmo conseguir “vender” uma ideia ou um roteiro para uma produtora que tenha condições de realizar o filme que ele concebeu. Agora, com algumas ferramentas e com dedicação, ele poderá ver sua ideia ganhando materialidade na tela. E isso parece, para estes pesquisadores, algo muito mais admirável do que abominável.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Matheus. **1ª greve contra inteligência artificial tomou Hollywood como cenário**. InvestNews, 30 set. 2023. Disponível em: <<https://investnews.com.br/economia/hollywood-encerra-a-primeira-greve-contra-inteligencia-artificial-na-historia/>>. Acesso em: 06 jun. 2025.

MADDOCK, Daniel. **What Is Cinematography in the Age of Virtual Film Production? Posing a New Definition for the Practice of Cinematography**. 2021. Disponível em: <+ +https://www.researchgate.net/publication/358393185WhatIsCinematographyintheAgeofVirtualFilmProductionPosingaNewDefinitionforthePracticeof_Cinematography+ +>. Acesso em: 07 jun. 2025.

MADDOCK, Daniel. **Reframing Cinematography**. 2022. Disponível em: <<https://research.usq.edu.au/item/q4y63/reframing-cinematography>>. Acesso em: 07 jun. 2025.

MANOVICH, Lev. **Soft Cinema: Navigating the Database**. Cambridge: MIT Press, 2002.

MANOVICH, Lev. **Software Takes Command**. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

MARTÍNEZ-CANO, Francisco-Julián. **Metaverse film: The rising of immersive audiovisual through disrupting traditional moving image and its conventions**. 2023. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/377285929MetaversefilmTherisingofimmersivemovingimageandits_conventions>. Acesso em: 17 jun. 2025.

OMENA, Mateus. **Hollywood contra IA: Disney e Universal processam Midjourney por violação de direitos autorais**. Exame, 11 jun. 2025. Disponível em: <<https://exame.com/pop/hollywood-contra-ia-disney-e-universal-processam-midjourney-por-violacao-de-direitos-autorais/>>. Acesso em: 20 jun. 2025.

OWEN, C.; SAWCHUK, K. **Research-Creation: intervention, analysis and family resemblances**. Canadian Journal of Communication, v. 37, 2012.

RODOWICK, D. N. **A Vida Virtual do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.

ZWERMAN, Susan; OKUN, Jeffrey A. (ed.). **The VES Handbook of Virtual Production**. 1. ed. [S. l.]: Routledge, 2024.

“UM DIA, DE REPENTE”: LUGAR DE MEMÓRIA NA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Deivide Almeida Ávila

INTRODUÇÃO

No século XX, o Brasil viveu dois períodos ditatoriais. O primeiro, conhecido como Estado Novo, se iniciou em 1937 e durou até 1945 sob o governo de Getúlio Vargas. Inspirado no fascismo, esse regime fechou o Congresso, suspendeu a Constituição de 1934 e assim violando os direitos humanos, agindo contra a democracia, contra a justiça do trabalho e o voto feminino, por exemplo. Seus sucessores, também autoritários, mantiveram o regime opressivo com concentração dos poderes, restringindo liberdades civis com a utilização da violência como ferramenta de controle. Vargas (des)governou o Brasil nesse período e, posteriormente, nos anos de 1951 a 1954, eleito pelo voto popular.

Já a ditadura militar, instaurada em 1964, sob o pretexto de combater o comunismo e restaurar a ordem no país, foi marcada por opressão e arbitrariedade.

Foi com Emílio Garrastazu Médici, entre os anos de 1969 e 1974 – conhecidos com anos de chumbo - que o endurecimento do regime militar repreendeu os brasileiros com intensa censura, perseguição a militantes políticos, prisões arbitrárias, torturas e mortes de opositores ao duro regime político. Esse período de repressão e perseguição aos opositores durou até o ano de 1985.

A resistência das mulheres no período ditatorial tem a especificidade da militância feminina na luta contra o preconceito, contra a violência repressiva, contra abusos e silenciamentos relacionados ao gênero. A oposição ao regime contou com a militância das mulheres nas organizações de esquerda e a atuação política dessas mulheres teve uma pluralidade de desempenhos. Elas participaram ativamente da resistência, tanto em organizações clandestinas quanto em movimentos sociais, todos em defesa dos direitos humanos, atuando e realizando tarefas de apoio logístico de planejamento, entre outras. Essas mulheres desafiaram o papel de passividade e domesticidade que a sociedade lhes atribuía, engajando em atividades como a luta armada e a luta pela anistia.

Vale lembrar que nesse período, alguns organismos, como por exemplo, o Ipes (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) admitia mulheres com pensamentos conservadores para defenderem “valores tradicionais”, pautados no discurso moralista, religioso e patriótico. Teles lembra que:

[...] a direita mostrou o seu lado mais enganoso e manipulador: com o apoio da Igreja, empresários e latifundiários, devidamente instruídos por entidades financiadas pelos Estados Unidos como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), mobilizou mulheres para serem usadas como base social dos golpistas que passaram a se vangloriar de ter uma sustentação política com “forte apoio popular (Teles, 2014, p. 2).

As organizações de esquerda se multiplicaram pelo país com articulação de sindicalismos rurais e urbanos, movimentos estudantis e outros movimentos particulares, até mesmo com apoio de alguns membros da igreja católica. Para conter tais movimentos, a promulgação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968 aumentou a repressão com violência desmedida, como sequestro, tortura e morte. A luta contra a ditadura militar se deu de várias formas e no campo das artes, a resistência aconteceu também pela escrita, através do jornalismo, da música e da literatura que desafiavam a censura e a repressão do regime.

Os Movimentos Femininos pela Anistia (MFPAs) começaram em 1975 com o intuito de fomentar conexão entre mulheres: mães, companheiras, irmãs e filhas dos presos e desaparecidos que buscavam informações desses.

A partir do ano de 1978, a campanha pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita ganhou vigor com a criação dos Comitês Brasileiros pela Anistia (CBAs), que transformaram a iniciativa num movimento político nacional com reivindicações contra o regime de imposição, divulgando publicamente as denúncias de abusos de direitos humanos, reivindicando a volta da democracia, buscando a liberação de presos políticos e o retorno dos exilados (Fagundes, 2014).

A memória dos sobreviventes ao injusto regime é retomada por alguns escritores e poetas que reconstróem episódios, como o lugar de memória, cujos locais têm significados e contribuem para a preservação da memória coletiva (Ricoeur, 2007) de um ato histórico que também funciona como uma literatura de testemunho, à luz da qual leremos no poema selecionado da poeta Lara de Lemos. Segundo Silva,

A literatura de testemunho é uma abordagem da literatura que abrange produções literárias surgidas a partir de memórias narradas por aqueles que viveram sob o domínio de regimes ditatoriais. Esses relatos transitam entre a necessidade de lembrar e a impossibilidade de esquecer os fatos ocorridos, tentando narrar com palavras o que a memória recusa-se a esquecer. [...] O termo literatura de testemunho surgiu na América Latina, na década de 1960, em virtude do surgimento de produções que narravam as memórias dos que viviam sob as condições violentas dos regimes totalitários e dos períodos ditatoriais (Silva, 2014, p. 2).

Dessa forma, esses escritos são atravessados pela memória das experiências vivenciadas durante esses períodos sombrios. A relação entre memória e literatura pode concorrer para a

construção da memória coletiva e individual. Há que se considerar que a memória é impermanente, sendo assim está em constante construção e que ela é dialógica, ou seja, há um constante ir e vir entre as instâncias privadas e coletivas. De acordo com Jacques Le Goff, a memória tem importância fundamental nos modos de organização da identidade humana e tal organização perpassa as esferas do individual e do coletivo (Le Goff, 1996, p. 11). A literatura pode se tornar o lugar em que o ser humano trava a batalha entre o esquecimento e a lembrança. Assim, a poesia de Lemos se não deixa cair no limbo da desmemória as feridas causadas pela ditadura, pelos desmandos daqueles que ocupavam o poder naquele momento histórico. Jacques Le Goff observa que a memória coletiva é um instrumento de manipulação dos poderosos: “A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (Le Goff, 1996, p. 33).

Dessa forma, apropriar-se e construir memórias é uma forma de enfrentamento e resistência aos horrores impostos pelas ditaduras.

A POETA, O POEMA, A ARBITRARIEDADE

Lara Fallabrino Sanz Chibelli de Lemos foi uma poeta, jornalista, tradutora e educadora brasileira, nascida em Porto Alegre no ano de 1923 e faleceu no Rio de Janeiro no ano de 2010. Suas obras, todas no gênero poesia, constam de 12 livros, alguns premiados nacional e internacionalmente.

Seu livro *Inventário do medo* (1997), no qual consta o poema que selecionamos, “está organizado em blocos que tematizam circunstâncias históricas e pessoais” da poeta, e “é em função dessas partes que Lara de Lemos, a propósito do curso dos acontecimentos, dispõe o conflito” do regime militar brasileiro (Santos, 2002, p. 26-27).

Sobre a referida obra, o escritor Moacyr Scliar (2023, s/n) afirma que “todo o clima sombrio de uma época de violência está aqui. [...] Sentimos que Lara só escreveu esses poemas porque nada mais podia fazer”. A afirmação de Scliar evidencia que a poesia de Lemos surgiu como uma urgência existencial, uma figuração de expressar o inexprimível quando outras vias estavam fechadas. A obra *Inventário do medo* compõe-se de quatro partes: I – Invasão de domicílio, II – Tempo de Inquisição, III – Celas e IV – Reminiscências. O poema que selecionamos para leitura, “Um dia, de repente”, é o terceiro que compõe a primeira parte do livro.

Leremos no poema que segue, como os acontecimentos dos fatos contribuem para a história social e política do Brasil através da memória da poeta que foi “vítima da arbitrariedade, sendo presa e torturada”, reconstruindo sua escrita, que antes sofreu por seu gesto, com a concretude de sua ocorrência/experiência vivida de um tempo traumático e histórico (Santos, 2022, p. 26).

A literatura de Lara de Lemos é uma construção memorialística e funciona como lugar de resistência.

Um dia, de repente

Um dia, de repente
arrastam-nos à força
para um lugar incerto.

Um dia, de repente,
Desnadam-nos impudica/
mente.

Um dia, de repente,
é o duro frio
do escuro catre.

Um dia, de repente,
somos apenas um ser vivo:
verme ou gente?
(Lemos, 2002, p. 143)

O poema recupera o episódio de encerramento vivenciado pela poeta durante a ditadura civil-militar no Brasil e é construído na primeira pessoa do plural, delatando e reforçando a solidariedade da voz lírica com todos que experienciaram e sofreram a mesma repressão. Como outros artistas com suas variadas formas artísticas, Lara de Lemos utiliza da memória como um “dever” que, segundo Ricoeur (2007, p. 101), “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não a si”, e, que “somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam [...]”.

A memória na obra de Lara de Lemos é de suma importância para compreendermos e depreendermos sobre o golpe que foi um atentado às liberdades democráticas tolhidas por um regime opressor.

A arbitrariedade das prisões e da tortura com que reviveu a voz lírica é conotado no título do poema “Um dia, de repente”, que se repete como primeiro verso em todas as quatro estrofes, todas compostas por 3 versos. E, em todas essas estrofes, acontecimentos diários foram sendo colocados em versos pela poeta que assume a voz enunciativa da experiência no cárcere.

Tais acontecimentos, ou melhor, prisões, ocorreram de forma inesperada, sem aviso prévio, sem estipulação de tempo, pois a expressão “um dia”, refere-se a um momento vago, incerto que teve a duração precisa de 31 de março de 1964 a 15 de março de 1985 – tempo da Ditadura Civil-Militar. E o emprego da locução adverbial de tempo “De repente” aponta para a forma abrupta, brusca como eram realizadas as prisões daqueles considerados subversivos. Intempestivamente e, não raro, sem razão aparente, as pessoas eram arrancadas de sua vida cotidiana, presas, torturadas e até mortas. Lara de Lemos foi presa no Rio de Janeiro, duas vezes na década de 1970. Uma vez porque estava reunida com escritores concretistas e a segunda vez, aconteceu em decorrência de um questionamento feito a militares em relação à prisão de seu filho. Por tamanha crueldade contra a poeta, podemos ler em muitas de suas obras a forma estética dada à experiência da prisão e dos maus tratos recebidos.

A penalidade contra a poeta e todos que se opuseram ao golpe militar, foi a brutalidade e isto é denunciado quando a voz lírica diz no segundo e no terceiro versos da primeira estrofe: “arrastaram-nos à força/para um lugar incerto.” A voz lírica e outros militantes foram pegos com o uso da força contra suas vontades, obrigados a seguirem para algum lugar desconhecido, sem localização, para que não fossem encontrados. E isso era uma forma de torturar os militantes e suas famílias que eram, dessa forma, jogadas num poço de incertezas.

No premiado filme brasileiro *Ainda estou aqui* (2024), do cineasta Walter Sales, podemos assistir a desumana captura de personagens para os cativéis da ditadura, que, quando com os olhos vendados, eram pegos e levados para lugares até então, incertos. Cenas do filme também mostram pequenos quartos representados por celas sombrias, insalubres e molhadas, onde os sequestrados eram jogados. Essa, entre várias outras obras de arte, vem recuperar as memórias dos chamados anos de chumbo e fazer coro contra o memoricídio que, muitas vezes, alguns setores da sociedade tentam impor à nação. Daí a importância da literatura do testemunho que procura manter vivo esse período histórico sombrio, a fim de que ele não se repita.

Na segunda estrofe, o desrespeito e a violência a que a repressão submeteu as mulheres militantes, pode ser lido nos versos “desnadam-nos impudica/mente.” Entre as várias formas de atingir a mulher com torturas como manipulações e ameaças, elas eram seviciadas, submetidas a vexamentos e desmoralizações contra seus corpos. As mulheres tinham sua integridade de gênero ameaçada, seus direitos sobre o próprio corpo destituídos e, automaticamente, à autodefesa.

O adjetivo “impudica”, flexionado para o feminino, demonstra o despudoramento e a lascívia com que mulheres eram tratadas. E o sufixo “mente” forma um advérbio quando colocado junto ao adjetivo que, aqui no verso, especificamente, é um advérbio de modo, ou seja, indicando a maneira como a ação foi realizada. Então, a ação opressora dos militares era realizada sem pudor, sem o mínimo de respeito contra o gênero feminino. Note-se que o sufixo “mente” vem separado do restante do termo por meio de uma barra, formando o terceiro verso. Esse enjambement, que a separação silábica ocasiona, acaba por remeter ao substantivo mente. Convém lembrar que a tortura, além dos sofrimentos físicos, impunha fortes dores psicológicas por meio da degradação, do apoucamento do papel da mulher. Eurídice Figueiredo assinala que:

A violência de gênero está presente em todos os momentos da vida das militantes na prisão: na tortura sexual, nas humilhações, nos xingamentos, no trato com a menstruação, a gravidez e a maternidade. As zombarias se concentravam no corpo, evidenciando misoginia, racismo, visão estereotipada do papel das mulheres na sociedade (Figueiredo, 2024, p. 47).

Os danos, a violência e as violações de direitos humanos contra o gênero estão em sua maioria, quase sempre atrelado ao “aspecto sexual: [...] seus corpos nus são manuseados por mãos masculinas, que as tocam nas genitais e nos seios; elas são xingadas, humilhadas, porque não deveriam participar da vida pública, o lugar delas era o lar” (Figueiredo, 2024, p. 57).

A linguagem concisa de Lemos é sinal de horror do cárcere político. O local da prisão é descrito pela voz lírica como escuro e frio, estreito e rústico que priva do mundo lá fora, quando enuncia “é o duro frio/ do escuro catre” (versos 8-9). O local é mencionado pela poeta/voz lírica, também, em outro poema que compõe o mesmo livro aqui referenciado, como o intitulado “Cela - 4”, que, a voz lírica descreve o recinto com “este silêncio de muro/esta tristeza de grades” (Lemos, 2002, p.146). O termo catre que encerra essa estrofe denota a precariedade dos ambientes onde os ditos subversivos eram confinados. Catre é a denominação para leito tosco e desconfortável e seu emprego reitera a dor e o sofrimento dessas mulheres.

Todo esse ambiente criado para depositar os sequestrados desencadeia uma confusão mental nos prisioneiros, desestruturando o ser de cada um com uma atmosfera de permanente tensão e medo, despedaçando os limites da lógica da vida que segue lá fora. A restrição de liberdade de locomoção, a solidão, o silêncio e a privação de direitos básicos como o convívio social e familiar e alimentação adequada e repouso, agravavam a experiência dos presos políticos.

A incerteza da localidade do acontecimento, bem como era o ambiente da ação opressiva, funciona como um arquivo na anamnese da poeta, atuando como um lugar de memória, que, segundo Ricoeur (2007) é o ponto de ancoragem no espaço que permite ao testemunho a elaborar e construir narrativas sobre o passado e sua própria identidade. Provocar a incerteza era uma forma de tortura dos militares que tinham como interesse desorientar os sequestrados/detentos no tempo e no espaço. O desamparo é sentido pela voz enunciativa por experimentar todo o peso da violência específica contra a mulher que se opunha ao duro regime. Pouca diferença há, de fato, entre o tratamento atribuído à mulher na vida social e o dispensado no cárcere, já que este reflete, em certa medida, a sociedade no qual está inserido. Na quarta e última estrofe, a desumanidade é comprovada nas ações militares opressoras contra os opositores. Sob o signo da iniquidade, os tratamentos recebidos são injustos e perversos e a voz lírica se sente na dúvida de ser e possuir o corpo humano quando diz: “somos apenas um ser vivo:/ verme ou gente?” (versos 11-12). A dubiedade instalada pelo sinal de interrogação é indício da degradação a que corpos e mentes eram expostos.

O exílio no próprio país foi uma experiência de dor e solidão, de marginalidade e de exclusão com a intenção de desestabilizar e exasperar a vítima. A dor do degrado se atenua quando a voz lírica se perde numa possível confusão mental, cuja ambiguidade é indicada por sua indignação e perplexidade quando indica uma animalização do corpo sob a força estatal, sentindo-se desmoralizada e injustiçada. De certa forma, podemos ler que os órgãos repressivos subjugavam a identidade da mulher, transformando seus corpos em objetos de posse para assim, obter controle sobre sua autonomia e sua liberdade. A expatriação da voz lírica, uma mulher, de certo modo, prolonga uma exclusão impregnada desde sempre na pele feminina. Aqui, no poema em específico, referenciando um momento político em especial, o exílio é vivenciado pela sujeita como perda radical de direitos, podendo custar-lhes a vida.

A ambiguidade da voz lírica também pode estar relacionada à estrutura dos ambientes do cárcere, que não foi construído especificamente para alocar os prisioneiros, principalmente, mulheres. Em descrições literárias e no filme já citado, observamos as condições precárias e desprovidos de estruturas de recursos básicos para acomodação humana.

A vivência da mulher no cárcere durante o golpe militar foi marcada por violações de direitos humanos, tortura física e psicológica. O estigma do aprisionamento com suas particularidades à submissão a um sistema construído pelo e para o controle masculino, resultou em desrespeito e humilhações constantes.

Mas, a liberdade de Lara de Lemos foi ficcionada e denunciada pela poeta que fez uma revisão histórica e memorialística, construindo acontecimentos de seu país pela literatura. Disposta a fomentar uma escrita de resistência contra o golpe opressor, articula uma poesia testemunhal com versos que promovem sua experiência de sofrimento. Sua obra é o marco de um passado que ainda é ferida aberta.

A ditadura militar utilizou a prisão como um espaço para castigar os opositores ao golpe por meio da tortura e de condições desumanas. A experiência no cárcere deixou marcas indeléveis na história do Brasil e a memória das mulheres que lutaram pela liberdade, como a poeta aqui referenciada, permanece como símbolo de luta e resistência. Assim, pode-se perceber que o texto literário se constitui como um suporte para a (re)elaboração de experiências vividas e de insubmissão ao poder dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crítica Beatriz Sarlo menciona que:

Há textos literários (e não necessariamente realistas, aparentemente mais próximos de uma trama referencial) que continuarão sendo entendidos em sua trabalhada e complexa relação com a história. É possível que nem todas as chaves para sua compreensão estejam ali, mas as indagações que abrem também precisam da história para buscar uma resposta. Deixam suas perguntas abertas, provocam por meio delas (Sarlo, 2016, p. 30).

Para Sarlo, embora a literatura não precise vincular-se estreitamente à realidade, ela pode ter uma relação “trabalhada” e “complexa” com certos acontecimentos históricos e podem suscitar questionamentos sobre o passado que é recuperado por meio do texto literário. A literatura então pode instituir-se como uma forma de luta contra o esquecimento, principalmente no contexto das ditaduras vividas na América Latina no século XX.

No poema aqui lido, Lara de Lemos se utilizou do lirismo e da realidade social para criar uma literatura engajada com a dimensão social, política e universal. Erigiu uma poesia de protesto, socialmente emancipatória e a favor da democracia. Empreendemos que no processo de escrita da poeta, as relações entre construção literária e contexto histórico se conectam intimamente.

Lara de Lemos fez referência direta à tortura no período ditatorial brasileiro usando da literatura como um espaço para a elaboração crítica de experiências traumáticas e violentas, transformando essas vivências em poemas que tensionam as fronteiras entre o real e a ficção. Nesse caso, a literatura funciona como um arquivo que demonstra e documenta a repressão através de uma prática discursiva, também, atuando, como construção da memória e do conhecimento histórico.

A experiência traumática vivida pela poeta, exibida com crueldade, nos permite a elaboração crítica e a compreensão de um tempo passado para o futuro, um conhecimento que está registrado como vestígio e rastro de uma realidade.

Podemos dizer que na ditadura militar brasileira, o golpe político de uma época, perdeu pela vitória simbólica dos vencidos. Os militares foram vencedores no plano das armas, tocaram o terror, mas perderam a “guerra epistemológica” que foi movida por artistas/escritores que impulsionaram os sobreviventes, mostrando que a arte/inteligência quebra barreiras e ultrapassa os muros, por mais altos que sejam. A poesia de Lemos testemunha as agruras de um tempo que foi incerto e demonstra, por meio da arte, a degradação social de inquisidores que atuavam em cenários do calvário em pleno século XX.

REFERÊNCIAS

FAGUNDES, Pedro Ernesto. As mobilizações pela anistia ampla, geral e irrestrita na visão da repressão política. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 268-279, abr.2014 Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/472/471>

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres contra a ditadura**: escrever é (também) uma forma de resistência. Porto Alegre, RS: Zouk, 2024.

LE GOFF, Jacques. **Enciclopédia Enaudi**. Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1996.

LE MOS, Lara de. (Org. Cinara Ferreira). **Poesia completa**. 1ª ed. Porto Alegre, RS: Editora EDIPUCRS/Movimento, 2007.

SILVA, Raysa Luana da. A questão da memória em narrativas de testemunho. **Revista do SELL**, v. 4, n. 2, 2014. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/459>. Acesso em 6 dez. 2025.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François *et al.* Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SANTOS, Volnyr. Apresentação. In: LEMOS, Lara de. (Org. Cinara Ferreira). **Poesia completa**. 1ª ed. Porto Alegre, RS: Editora EDIPUCRS/Movimento, 2007.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. Trad. Mirian Senra. São Paulo: Edusp, 2016.

SCLIAR, Moacyr. *In: geliteraturaeditaduras PUC SP/2023 – Instagram*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CqGLcHsuPUL/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 7 dez. 2025.

TELES, Maria Amélia de Almeida. O protagonismo de mulheres na luta contra a ditadura militar. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**, v. 2, n. 1, p. 9-18, 2014. Disponível em: <https://www3.faac.unesp.br/ridh/index.php/ridh/article/download/183/98#page=9>. Acesso em 8 dez. 2025.

ENSINO DE HISTÓRIA E O FILME DESLEMBRO: O QUE O TEMA DO EXÍLIO PODE NOS ENSINAR?

Thaís Monise de Lima Xavier

Paulo Roberto de Azevedo Maia

INTRODUÇÃO

Deslembro incertamente. Meu passado / Não sei quem o viveu. Se eu mesmo fui, / Está confusamente deslembado / E logo em mim enclausurado flui. / Não sei quem fui nem sou. Ignoro tudo (Pessoa, 1990).

O poema acima dá o nome ao longa-metragem *Deslembro* de Flávia Castro. Nele, a protagonista “deslembada” se chama Joana, uma adolescente que partiu do Brasil ainda pequena após a morte do pai por agentes da Ditadura Civil-Militar brasileira. Após passar pelo exílio no Chile e na França, a Lei da Anistia de 1979 possibilitou o retorno de Joana e sua família para o solo brasileiro.

Todavia, para Joana, o exílio acontece de fato na chegada ao Brasil, após anos adaptada à França. Três grandes conflitos se desenham na vida de Joana: o exílio no Brasil, ser filha de um desaparecido político e o “deslembro”.

A nossa pesquisa se insere em uma perspectiva pouco abordada na historiografia brasileira. Embora o tema do exílio durante a Ditadura possua uma certa quantidade de literatura a seu respeito, sejam biográficos — a exemplo de *Memórias do exílio: Brasil (1964-19??)*, organizado por Cavalcanti e Ramos — ou historiográficos — como as pesquisas de Rollemberg (1999) —, podemos reconhecer um grande déficit na questão do exílio para os filhos dos exilados, os “filhos da causa” como intitulados por Costa e Castro (2015). Sejam crianças ou adolescentes, a segunda geração, mesmo não estando diretamente envolvida na luta contra a Ditadura, foi afetada por suas sequelas.

Tal perspectiva oferece diversas possibilidades de estudo. Como essa segunda geração, que, por vezes, poderia nem compreender o que estava realmente acontecendo, em razão de sua idade e maturidade, lidou com o exílio no exterior? Foi uma experiência positiva ou negativa? E no retorno ao Brasil, como se readaptaram? A partir da história de Joana em *Deslembro*, tais conflitos são problematizados.

A relação entre cinema e História é de longa data. Rosenstone (2010) considera filmes como algo não necessariamente “literal, mas sim sugestivo, simbólico, metafórico, “(...) os filmes

podem estabelecer intersecções, tecer comentários e acrescentar algo ao discurso histórico mais amplo do qual se originam e ao qual se dirigem” (Rosenstone, 2010, p. 54). A fim de fomentar essa análise, utilizamos as decodificações de natureza técnico-estética e representacional de Napolitano (2008) e a decupagem em cenas específicas (Almeida, et al, 2016), com o objetivo de observar a presença das decodificações citadas.

Dessa forma, o objetivo principal da nossa pesquisa foi analisar a representação e o efeito do exílio em filhos de exilados políticos através de *Deslembro*. Ademais, buscamos compreender como o filme parte ou não de referências historiográficas, analisar os artigos e reportagens relacionadas ao longa-metragem pesquisado e identificar o impacto do exílio na vida dos familiares daqueles que lutaram contra o regime ditatorial brasileiro. Cabe também pensar o filme como um tema que foge dos padrões quando se fala de ensino de história.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O exílio, presente em inúmeras culturas ao longo da história, é uma “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (Said, 2003, p. 46). No Brasil, aqueles que se opuseram de alguma forma à Ditadura e foram obrigados a deixar sua terra-natal por determinação do governo ditatorial brasileiro ou por esperarem um tortuoso destino caso permanecessem em casa procuraram por um novo lar. Chile até o golpe militar de 1973, França, Suíça e Suécia foram alguns dos primeiros países a abrir as portas para os refugiados políticos brasileiros (Rollemberg, 1999).

A experiência no exílio não foi uniforme, tampouco fácil. Algumas famílias se separaram devido à tensão causada pelo despejo da sua terra natal; outras permaneceram mais fortes do que nunca, como mostram os relatos em Rollemberg (1999), fundamental para pautar a problemática dos exilados brasileiros. Além dos adultos, que tinham plena consciência da gravidade de sua situação, as crianças também foram profundamente afetadas, sendo obrigadas a se adaptar a uma realidade completamente distinta daquela à qual estavam acostumadas. Nos estudos sobre os chamados “filhos da causa”, observam-se sentimentos de nostalgia, o processo de adaptação, a condição de estrangeiro e a construção de uma visão utópica do exílio. (Lobato; Sarmento-Pantoja, 2019, p. 10).

É aqui que a ponte da memória desses filhos de exilados políticos pode se encontrar com o audiovisual com maestria. No começo do século XX, a Escola dos *Annales* ampliou a aceitação de novas fontes para o arcabouço do historiador, dentre as quais se incluem o cinema como um objeto de pesquisa, um campo relativamente novo, mas “como a História é filha do presente, a incorporação de novas fontes sempre se fez segundo as necessidades e questões de cada momento histórico” (Navarrete, 2008, p. 21).

Destacamos o conceito de representação como fundamental para a nossa pesquisa. Sendo “uma construção feita a partir” do real (Pesavento, 2007, p. 20), as representações “são

assimiladas, modificadas ou apropriadas por parte dos diferentes grupos sociais que as recebem” (Cavalcante Neto, 2007, p. 107). O audiovisual é, portanto, portador de “uma tensão entre evidência e representação, (...) o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis” (Napolitano, 2008, p. 238); ademais, o filme histórico é um “espião da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico” (Napolitano, 2008, p. 246).

Rosenstone destaca as interpretações que tais filmes podem suscitar a historiadores:

Encarar a contribuição de tais obras em termos não apenas dos detalhes específicos por elas apresentados, mas, sim, no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente (...) como parte de um campo separado da representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado, mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional (Rosenstone, 2010, p. 23).

Constatadas as inúmeras possibilidades de pesquisa relacionadas ao audiovisual, apontamos as decodificações simultâneas sugeridas por Napolitano (2008) para a análise fílmica:

A primeira decodificação é de natureza técnico-estética: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica, televisual ou musical? A segunda decodificação é de natureza representacional: quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados? Na prática, essas duas decodificações não são feitas em momentos distintos, mas à medida que analisamos a escritura específica do material audiovisual ou musical, suas formas de representação da realidade vão tornando-se mais nítidas, desvelando os “fatos” social e histórico nela encenados direta ou indiretamente (Napolitano, 2008, p. 238).

Cenas específicas de *Deslembro* foram selecionadas para uma análise minuciosa chamada de decupagem, focada nas “escolhas de enquadramentos, falas, músicas, jogos de planos, luz e cores, alguns dizeres são ditos e outros apagados” (Almeida, et al, 2016, p. 149). Através delas, foi possível analisarmos a representação do exílio em *Deslembro*.

Outrossim, o cinema é um produto cultural que possui amplo apelo entre as massas (Puhl; Silva, 2011). Com o tempo surgiu a figura do crítico de cinema cuja função é “reconhecer os propósitos da obra analisada, e seu contexto histórico e sociocultural de produção e distribuição” (Guedes; Freire, 2017, p. 5). Tais críticas podem adquirir diversos formatos, desde descritivas, formais, manipulativas, impressionistas ou outras (Guedes; Freire, 2017, p. 7); nossa metodologia foi abarcar quaisquer tipos de críticas a fim de compreender a recepção geral do longa-metragem, especialmente no ano em que foi lançado, e seu impacto.

DESENVOLVIMENTO

A pesquisa apresentada é resultado de um projeto de Iniciação Científica desenvolvido na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob orientação do professor doutor Paulo Roberto de

Azevedo Maia, entre os anos de 2024 e 2025. Do projeto de pesquisa *O ensino de História, Cinema e ditadura: o que o tema do exílio pode nos ensinar?*, nasceram os planos de trabalho *Exílio no filme Em Teu Nome* e a nossa pesquisa em questão, *Exílio no filme Deslembro*. A princípio, foram realizados leituras e fichamentos acerca da Ditadura Civil-Militar Brasileira, o exílio e a temática Cinema e História.

Já na segunda etapa, cada plano de trabalho buscou leituras relacionadas ao projeto para fazer seus respectivos fichamentos e trazer à discussão. Dessa forma, foi possível exercitar as habilidades de pesquisa e aprofundar em conteúdos que dizem respeito a cada filme. No caso do plano de trabalho *Exílio no filme Deslembro*, as leituras tinham como foco compreender melhor o impacto direto da Ditadura nas crianças que a vivenciaram. O próprio governo federal, no mandato da presidente Dilma (2011-2016) por meio das Comissões da Verdade, contribuiu nesse sentido com relatórios, assim como os artigos de Costa e Castro (2015) e Lobato e Sarmento-Pantoja (2019), proporcionando relatos de crianças que passaram por situações similares à de Joana que serão amplamente referenciadas ao longo dessa pesquisa. Teles (2010) contribuiu com seus estudos sobre os desaparecidos políticos, pessoas presumidas mortas após sua captura pelos agentes da repressão do Estado, e seu impacto nas famílias, interagindo diretamente com a dor dos personagens de *Deslembro*.

Anteriormente ao estudo do filme, foi igualmente necessário ter em mente pesquisas acerca da análise fílmica como Rosenstone (2010) e Napolitano (2008). Obras que focam diretamente em filmes passados na Ditadura, como Souza (2007), Feijó (2011) e Reis (1997) também foram essenciais para compreender como o filme *Deslembro* se encaixa em meio a outras produções cinematográficas que tratam do mesmo período. A terceira etapa foi o momento de analisar minuciosamente o filme como objeto de pesquisa. As cenas que tinham relação direta com a representação do exílio foram alvo de uma análise minuciosa, de natureza técnico-estética e representacional (Napolitano, 2008), e de uma decupagem (Almeida, et al, 2016). Como o exílio afeta a percepção da personagem principal quanto ao seu país natal? Como o exílio impacta suas relações no retorno ao Brasil? Como o exílio influenciou na própria língua em que a protagonista consegue desabafar seus pensamentos turbulentos? Todas essas questões são respondidas ao longo do filme.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Assim descreve Teles (2010) acerca da relação dos brasileiros com o seu passado ditatorial:

No Brasil, o acerto de contas com o passado de ditadura (1964-1985) não está concluído. A radiografia dos atingidos pela repressão política ainda está por ser completada. Prevaecem a ocultação dos acontecimentos, a negação do direito à verdade e de acesso à justiça, o que limita a articulação e a transmissão da herança daqueles anos de violência (Teles, 2010, p. 252).

Tal afirmação reflete a maneira com que a protagonista de *Deslembro*, Joana, encara o Brasil durante o longa-metragem. A princípio, mesmo com a Lei da Anistia, ela se recusa a deixar Paris, local em que se exilou durante anos junto a sua mãe Ana, o padrasto chileno Luís, o irmão adotivo Paco, também chileno, ambos fugindo da Ditadura de Pinochet, e o meio-irmão francês Leon. Joana joga seu passaporte privada adentro e implora para ficar na casa de suas amigas francesas. Ela sabe que o seu pai, Eduardo, foi morto por causa das ações do Estado brasileiro e sua mãe teve que fugir às pressas pelo mesmo motivo. É tudo em vão: Joana deixa sua casa colorida em Paris para um apartamento frio e cinza no Rio de Janeiro. Suas roupas escuras refletem seu estado de espírito: ela está cabisbaixa, depressiva e, mesmo que não saiba ainda, em luto.

O departamento de figurino em obras audiovisuais rotineiramente se atém a três elementos da narrativa: os personagens, o tempo e o espaço (Costa, 2002). Em *Deslembro*, acontece uma inversão do que se espera quando o Rio de Janeiro é retratado: Paris é um lugar aconchegante — mesmo com o frio do inverno — e de cores vivas, enquanto a “Cidade Maravilhosa”, mesmo no alto verão, é um lugar frio e sóbrio. Isso se reflete no vestuário escuro de Joana e na maneira que usa roupas não adaptadas ao clima tropical, como blusa preta, calça jeans e botas para uma festa na piscina. Assim, as roupas espelham as “características psicológicas dos personagens” (Costa, 2002, p. 38) a partir do momento específico da narrativa.

Outro ponto importante para se destacar na recusa inicial a se adaptar ao Brasil está relacionada à língua. Diferentemente do resto da sua família, que prefere se expressar na língua do seu país natal — o português para Ana, o espanhol para Luís e Paco, e o francês para Leon —, Joana recorre à língua francesa, não ao português. Mesmo quando está mais adaptada ao Brasil, já na metade do filme, em momentos de profunda emoção, ela transita do português para o francês sem sequer piscar o olho.

A dificuldade de se adaptar ao Brasil não é uma experiência singular de Joana. Lobato e Sarmiento-Pantoja (2019), ao reunir testemunhos de pessoas que passaram pela mesma situação, trazem o seguinte relato: “Sobre o retorno do exílio ao Brasil, a testemunha afirma que não conseguiu ser feliz: ‘Eu era aquela que estava sempre de cara fechada. E isso me era cobrado: ‘Por que você é tão tristonha?’” (Nehring, 2014, p. 46 *apud* Lobato; Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 8). Não é de se estranhar, afinal, elas tinham sido rasgadas do país que lhes era familiar a fim de voltar para o lugar que mataram e exilaram seus pais. O seguinte relato reflete o contraste vivido por muitos filhos de exilados políticos sobre o local em que se exilaram e o Brasil,

[A viagem] ao exílio alcançou um destino utópico, isto é, um local ideal, o desejo utópico de cidade, onde seria possível viver em segurança e liberdade. Esse sentimento não fora sentido pela sobrevivente no Brasil. (Lobato; Sarmiento-Pantoja, 2019, p. 7).

Outro testemunho também dialoga com os sentimentos da nossa protagonista:

No avião, durante a viagem de volta ao Brasil, Marcão relembra o seguinte evento: “Convidado a cantar, recusei. Fechei os olhos, fingindo dormir. Foi a maneira que arrumei para que ninguém percebesse que eu estava chorando” (PUNTEL, 2006, p. 35). Dessa forma, o conto também apresenta o sentimento de tristeza sentido pela testemunha ficcional devido ao retorno ao Brasil, tal como percebemos na experiência testemunhada por Marta Nehring. Verificamos que a tristeza sentida pelo retorno fundamentava-se nas seguintes questões: de um lado, as lembranças negativas do Brasil, a experiência de mais uma viagem, a incerteza sobre a forma como seriam recebidos; de outro lado, a integral adaptação ao local de exílio e o imaginário de que o exílio era uma local melhor para se viver (Lobato; Sarmento-Pantoja, 2019, p. 13).

Costa e Castro destacam o sentimento de estranhamento em relação ao Brasil e a perspectiva única que os “filhos da causa” possuem:

O lugar a partir do qual falam nossos entrevistados é muito peculiar. Para muitos deles, o exílio acontece, na prática, quando retornam ao Brasil. Afinal, vários foram muito novos para outros países e quase não têm lembranças do Brasil, antes da saída (Costa; Castro, 2015, p. 11, grifos nossos).

Esse sentimento é claro em Joana. Como suas súplicas para ficar em Paris não funcionam, ela propositalmente se afasta dos momentos de comemoração relacionados à Lei da Anistia de 1979, como as festas nos aeroportos (Rollemberg, 1999). Quando conversa com outro filho de exilados políticos, ela demonstra toda a saudade que sente pela França ao contar os dias e minutos desde que deixou sua casa para vir ao Brasil. Somente seus livros em francês são seus fiéis companheiros na primeira fase do filme, em que a grande trama é o exílio no Brasil.

Enquanto sua mãe Ana está focada em recuperar sua vida no Brasil após anos na França, Joana começa a passar tempo com sua avó paterna Lucia. Mesmo pesarosa pela morte do único filho Eduardo pelos agentes da repressão, Lucia possui uma personalidade forte e ativa. É ela que atua na narrativa como a guardiã da memória das vítimas da Ditadura. Através dela, Joana começa a entender não só o passado da sua família, mas também o passado do próprio país.

No segundo arco da narrativa, Joana finalmente começa a compreender o impacto do desaparecimento político do seu pai na sua vida, mesmo nos últimos suspiros da Ditadura. Na escola, Joana e suas novas amigas se mostram ansiosas para a viagem para Ouro Preto em Minas Gerais, proporcionada pela escola sob a supervisão de diversos professores. Ao chegar no seu apartamento frio e cinza, Joana compartilha sua animação com a sua mãe. A conversa, inicialmente leve, logo se torna tensa quando Joana lembra a sua mãe que é necessário deixar na escola a certidão de óbito do pai dela, Eduardo; do contrário, ela não poderá participar da viagem.

A postura de Ana fica visivelmente pesada com o luto pelo falecido marido; com a voz fraca, ela explica à filha que o seu pai não possui uma certidão de óbito porque ele é um desaparecido político e o Estado não reconhece seus crimes. Joana, que passou uma década fora do Brasil e nunca teve nenhuma explicação detalhada sobre o que é um desaparecido político, deixa de lado

o português para se expressar melhor em francês, questionando se Eduardo está mesmo morto se não existe sequer uma certidão de óbito, indaga o que realmente é um desaparecido político e por que sua mãe se recusa a falar sobre o falecido marido. Claramente sobrecarregada pelo luto, Ana se recusa a responder.

Forçada a permanecer no Rio de Janeiro enquanto seus amigos exploram Ouro Preto, Joana continua sem respostas até conversar com Lucia, que transformou seu luto em sede de justiça. Diferentemente do apartamento cinza onde mora com sua família, Joana enxerga a casa de Lucia como aconchegante, possuindo os mesmos tons beges e vermelhos da casa que foi forçada a abandonar em Paris. Todavia, a casa da avó exala brasilidade e é lá que Joana se apaixona pela MPB.

É nesse ambiente confortável que Lucia apresenta à neta sua coleção: um caderno com todas as informações que conseguiu acerca do desaparecimento e morte de Eduardo e vários recortes de jornais sobre a luta contra a Ditadura, especialmente a luta para o reconhecimento dos crimes do Estado. Ao folhear os papéis, dentre eles um cartaz do Comitê Brasileiro pela Anistia que clamava “pelo fim imediato de todos os processos políticos, pelo fim da repressão e da Lei de Segurança Nacional”, Joana começa a compreender o passado do seu pai e o passado do Brasil. Ao mesmo tempo, Lucia explica a ela que as informações que reuniu, embora não tenham a guiado para os momentos finais do filho, ajudaram outras famílias de desaparecidos políticos, que se apoiam mutuamente.

Questionada por Joana se será possível encontrar o corpo de Eduardo um dia, Lucia finaliza a conversa pesada ao declarar que “o importante é a gente continuar procurando e lutando para que o Estado reconheça o seu crime” (Deslembro, 2018, 57min). O segundo arco da narrativa, em que Joana entende o que significa ser filha de um desaparecido político, evidencia dois pontos importantes para a história desses personagens e do próprio país. Primeiro, a tensão própria aos filhos dos exilados e desaparecidos políticos: a falta de informações. Mesmo que seja compreensível em vista à experiência singular de cada luto, Lobato e Sarmento-Pantoja (2019) destacam como essa ausência de informações pode ser prejudicial às crianças e adolescentes:

De acordo com Viñar e Viñar (1992), muitas famílias evitaram falar das causas do exílio, da prisão e da tortura, na falsa esperança de poupar o sofrimento dos filhos. Com a recusa de informações, “retira-se da criança a possibilidade de se situar em sua própria história; bloqueia-se o seu acesso a um conhecimento que permitiria a elaboração de uma situação que ela viveu e que marcou seus pais. (Viñar; Viñar, 1992, p. 72). Neste contexto, a “criança permanece estrangeira ao seu passado e à sua cultura” (Viñar; Viñar, 1992, p. 72). (Lobato; Sarmento-Pantoja, 2019, p. 13)

Em segundo lugar, Deslembro enfatiza a luta das famílias brasileiras pela justiça e verdade:

¹ Doutrina que pregava a “defesa” do Estado contra perigos internos e externos (resumidamente, os “comunistas”) acima dos próprios direitos dos seus cidadãos (Borges, 2010).

A inexistência de um corpo ou de uma notícia a respeito da morte aumentava o desespero dos familiares, tornando impossível o esquecimento. O silêncio introduzido pelo terror do desaparecimento cria uma situação sem um fim, perpetuando a tortura que é vivenciar a ausência de seus corpos e de informações. “A não existência de um momento único de dor e de obrigações morais sobre o morto, associada ao desconhecimento das formas de morte, constitui uma nova figura: a da privação da morte. A categoria desaparecida representa esta tripla condição: a falta de um corpo, a falta de um momento de luto e a falta de uma sepultura”. Mata-se a morte, faz-se “[...] reinar a morte da morte, infectando com isso a vida, que perde assim todo sentido outro que a força pura”. Ao tornarem anônima a morte, roubaram da morte o significado de desfecho de uma vida realizada, informando que nem a morte pertence ao desaparecido e que ele não pertenceria a ninguém (Teles, 2010, p. 269).

Ana, viúva de Eduardo, e Lucia, mãe dele, mantiveram sua memória viva e lutaram de suas próprias formas contra a Ditadura. Para Ana, o luto a silenciava, não deixando que ela explicasse à filha dos dois como Eduardo morreu, mas ela não deixou morrer o ativismo político que compartilhava com o falecido marido, mesmo durante o exílio e no segundo casamento. Já Lucia permaneceu no Brasil e, junto a outras famílias, continuou lutando para o reconhecimento da morte de seu filho nas mãos do Estado.

Em meio à lenta adaptação de Joana ao Brasil, enquanto sua casa e suas roupas vão ganhando um pouco de vida, desenha-se outro drama familiar. O padrasto de Joana, Luís, é um esquerdista ferrenho que, junto a seu filho Paco, Ana e Joana — que passaram um período no Chile entre o exílio do Brasil e a chegada na França —, fugiu do Chile em 1973 após a queda do governo de Salvador Allende. Desde que pôs os pés no Brasil, Luís estava ficando progressivamente ocupado com reuniões e planos para ajudar o resto da América Latina a se libertar das duras ditaduras que oprimiam a região. Em meio aos seus esforços revolucionários, Luís frequentemente viaja para fora do Rio de Janeiro, passando longos períodos separado da família e chegando até mesmo a perder o aniversário de um dos filhos, enquanto Ana fica sobrecarregada entre balançar o novo trabalho com a criação das crianças.

Para o horror de Joana, ela descobre que Luís foi escolhido para voltar ao Chile na clandestinidade com o objetivo de auxiliar na luta contra a Ditadura de Pinochet. Agora que está mais conectada à história do pai biológico, Joana teme perder outro pai nas mãos de um regime autoritário latino-americano. Em uma conversa intensa no chão frio do apartamento cinza, Joana novamente abandona o português para se expressar em francês e critica a ausência de Luís no dia a dia da família, algo que ele nunca faria se ainda estivessem em Paris. Mesmo após começar a firmar raízes no Brasil, a França ainda é um porto seguro para Joana, pois lá ela não teria que enfrentar a condição de filha de desaparecido político e as memórias de Eduardo; lá tampouco Luís teria a oportunidade de arriscar sua vida no Chile, cuja Ditadura foi ainda mais brutal do que a brasileira (Brasil, 2009, p. 93) e ainda permaneceria no poder por mais de dez anos.

O trauma dos “filhos da causa”, de perder familiares e embarcar em uma nova vida sem muitas vezes ter ciência, ainda não é devidamente reconhecido:

Ambos – adultos e crianças – sofreram com a perseguição. Os adultos puderam ter o reconhecimento social deste fato, com a proclamação do estatuto de perseguido político. As crianças, que viveram essa história em outra fase de sua existência, sequer tiveram o reconhecimento da dor e a legitimação social de exilados, apenas meros acompanhantes, filhos de exilados. Não por acaso, todos os entrevistados, no primeiro contato, estranharam o fato de nos interessarmos pela memória deles e não a de seus pais. Dar voz a quem nunca falou sobre o tema publicamente permitiu que os entrevistados pudessem gerenciar essa memória tão dolorosa e trazer olhares inéditos sobre o tema (Costa; Castro, 2015, p. 26).

O terceiro grande conflito acontece paralelamente à toda a narrativa. Em cortes dramáticos e de natureza intimista, Joana lentamente sai do estado de “deslembro” para recuperar memórias do seu pai Eduardo, perdidas há muito tempo pois ela tinha partido para o exílio quando ainda era pequena. Qualquer andança pelas ruas do Rio de Janeiro transforma-se numa possível memória desbloqueada, como as ruas em que Ana, Eduardo e Joana passearam ou a casa em que a família se abrigou durante a clandestinidade.

Refletindo o poema que deu nome ao longa, as memórias e, portanto, o passado de Joana é incerto, ela não sabe “quem o viveu. Se eu mesmo fui, está confusamente deslembado” (Pessoa, 1990). Por causa de suas memórias fragmentadas e, devido à dificuldade de comunicação entre o trauma que sua mãe viveu e o trauma que a própria Joana viveu, ela chega até mesmo a acreditar que foi responsável pela morte do pai, por tê-lo chamado pelo nome de batismo, Eduardo, ao invés do nome utilizado durante a clandestinidade.

Ao perceber como as memórias fragmentadas e incertas estão sobrecarregando a filha, Ana tem uma conversa emocionante que flui entre português e francês, assegurando que a filha não possui culpa pela morte do pai, cuja localização foi revelada por um companheiro de luta que foi submetido à tortura e achava que a casa estava vazia. A culpa pela morte de Eduardo é inteiramente da Ditadura brasileira.

Somente após conversarem e enfrentarem suas memórias Ana e Joana conseguem vivenciar o luto pela morte de Eduardo, cerca de dez anos após o fato. Além dos relatos já debatidos acerca do luto complicado pela condição de desaparecido político (Teles, 2010), destacamos como o conflito de memórias também é portador de uma tensão própria:

Assim, uma questão central nesta abordagem é o entendimento de que alguns eventos testemunhados pelos filhos não foram diretamente experienciados por esta geração, dessa forma, o ato de “lembrar” torna possível o deslocamento entre lembrar o vivido e ‘lembrar’ narrativas ou imagens alheias e mais remotas no tempo” (SARLO, 2007, p. 90). Para Basile (2019), a experiência da infância tem sua particularidade porque se relaciona com duas memórias. “Às vezes, porém, coincidem e se misturam, se cruzam, são difíceis de demarcar”

(BASILE, 2019, p. 33, tradução nossa). De acordo com a pesquisadora, a natureza da memória da segunda geração está na tensão existente entre a memória dos pais e a memória dos filhos. (Lobato; Sarmento-Pantoja, 2019, p. 5).

Embora no final da trama Joana já esteja relativamente adaptada ao Brasil, entendida sobre sua posição como filha de desaparecido político e tenha deixado de ser “deslembrada”, a história parece se repetir. Nos minutos finais do filme, Luís parte para o Chile após se despedir de sua esposa, filhos e enteada. Enquanto Paco e Leon, ainda crianças, brincam no carro de volta para casa, Ana e Joana permanecem sérias pois temem os riscos associados à missão de Luís. Joana lembra-se do seu pai Eduardo, a quem ela só se lembrou recentemente, e da sua morte nas mãos de um regime autoritário. É possível que ela perca um segundo pai para outra Ditadura latino-americana, afinal, o regime militar chileno se estenderia até 1990.

Ademais, além de analisar o exílio em *Deslembro*, nossa pesquisa também se propôs a estudar a recepção do longa-metragem na crítica especializada. O filme recebeu diversos prêmios no Festival do Rio e foi indicado à Melhor Filme no Festival de Veneza. Um dos destaques para os críticos, até mesmo para os estrangeiros, é a construção da memória:

Ao invés de emoção bruta, *Deslembro* foca na memória: os pedaços que permanecem de uma infância fragmentada, incrementada com imaginação, que continua pregando peças na mente, falsamente iluminando algumas imagens do passado e obscurecendo outras, além de criar memórias falsas. Em outras palavras, o que é trazido à tona em *Deslembro* é a construção da própria memória, e como as construímos de elementos heterogêneos que não necessariamente concordam uns com os outros. (Poglajen, 2018, tradução nossa).

A crítica brasileira também pontua a construção da memória e o contraste entre a Paris calorosa de Joana e o Rio de Janeiro frio e cinza:

“Deslembro” é um drama que aborda, além de memórias afetivas, a dor de feridas que não querem cicatrizar. Aqui, há um flerte com a literatura de Vladimir Nabokov quando a trama afirma que a memória consegue distorcer a passagem do tempo. (...) As escolhas estéticas de “Deslembro” chamam a atenção. Há uma distorção narrativa das cores, ao mostrar uma Paris ensolarada, em uma fotografia quase vermelha, e um Rio de Janeiro opaco, cinza, praticamente sem vida. (A Gazeta, 2019)

O artigo a seguir salienta o período em que o filme se passa, nos últimos anos da Ditadura:

Não somente é um recorte social de um Brasil recém-democrático, que ainda carrega as tensões da ditadura. Mas Joana, de certa maneira, também sofre uma revolução interna e carrega toda a tensão sexual de sua idade. Assim, macro e micro se misturam. Ao mesmo tempo que a protagonista se descobre como uma adolescente com desejos e angústias, o Brasil se descobre como democracia. (...) *Deslembro* carrega esses últimos suspiros da ditadura que, apesar de superados, ainda se fazem presente nos pequenos detalhes, como a

falta de autorização para Joana ir ao passeio, pois não existe certidão de óbito do pai (Gutwilen, 2019).

Há de se destacar que os efeitos da Ditadura ainda estão presentes no atual contexto brasileiro. Teles (2010) demonstra que a “Lei dos Mortos e Desaparecidos (Lei 9.140/95) não contempla a restituição da verdade jurídica, a recuperação dos restos mortais dos militantes assassinados e a punição dos responsáveis por estes crimes” (Teles, 2010, p. 253). Assim como outros filhos de desaparecidos políticos, Joana eventualmente possuiria uma certidão de óbito do pai Eduardo, mas seus restos mortais possivelmente continuariam perdidos e a justiça, basicamente nula. A redemocratização se pautou em uma “reconciliação nacional” (Teles, 2010, p. 254) ao invés de justiça à sociedade brasileira após vinte anos de autoritarismo e repressão.

A impunidade da Ditadura se reflete no cenário político e educacional brasileiro. Em uma entrevista da diretora Flávia Castro para A Gazeta, é enfatizado o cenário em que o filme foi lançado, em plena vitória presidencial de Jair Bolsonaro (2018-2022), que glorificou a Ditadura inúmeras vezes.

“Deslembro” estreia em um momento político delicado. Afinal, o país está marcado pela polarização e por um forte avanço do conservadorismo em uma boa parcela da população. Dirigir um projeto que aborda a violência do regime militar, em um país onde o presidente afirma categoricamente que a ditadura não existiu, é um ato de resistência não só política, como moral. “Ele e boa parte do país entraram em um clima de negação da própria história. Não poderia esperar mais de um homem que, durante o impeachment de uma presidente eleita democraticamente, louvou Carlos Alberto Brilhante Ustra, um torturador da ditadura”, desabafa, afirmando que “Deslembro” chega para relembrar (o trocadilho é intencional) um momento tão doloroso para o Brasil. “O filme veio ‘reaquecer’ a memória de um país. O regime militar nunca será apagado dos livros de história”, complementa. (A Gazeta, 2019)

Novamente retornamos ao poema “Deslembro”; assim como o eu lírico de Fernando Pessoa, a sociedade brasileira está “deslemburada” do seu próprio passado. Obras como *Deslembro* evidenciam a memória das vítimas da Ditadura e as injustiças às quais foram submetidas. Do mesmo modo que Joana eventualmente enfrentou suas memórias traumáticas, o Brasil também deve fazê-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa pesquisa buscou adicionar uma produção científica ao tema escasso do exílio na visão dos filhos dos exilados políticos. Embora artigos científicos a esse respeito sejam raramente produzidos, o filme *Deslembro* trouxe uma perspectiva única para a temática.

A partir do longa-metragem, exploramos as diversas facetas do exílio e seus desdobramentos, que persistem não apenas durante o afastamento, mas também no retorno ao Brasil. O filme evidencia a condição de ser filha de um desaparecido político e a angústia provocada por essa

incerteza, manifestada em situações cotidianas como ser impedida de uma viagem escolar porque o Estado se recusa a admitir a morte de um cidadão. Além disso, aborda-se a memória dos “filhos da causa” através do conceito de “deslembro”. Diferentemente do eu lírico de Fernando Pessoa no poema homônimo, a protagonista Joana abandona seu estado de inércia e esquecimento para montar o quebra-cabeça sobre o paradeiro de seu pai.

Os artigos da grande mídia acerca do filme complementam nossa análise e colocam em evidência como a temática de *Deslembro* permanece atual e necessária, seja para os dias atuais ou o momento em que o país estava vivendo quando o filme foi lançado em 2018.

À luz do exposto, acreditamos que o resultado da nossa pesquisa foi frutífera. O estudo do audiovisual permite diversas análises como a nossa e ainda mais possibilidades de pesquisa. A história de *Deslembro* se inicia com Joana já bem adaptada à Paris, mas poderia facilmente mostrar o começo do exílio na França e contrastar com a readaptação ao Brasil após a Lei da Anistia. Uma pesquisa acerca dessa proposta poderia, portanto, analisar como foi o exílio na França e o exílio no Brasil, assim criando uma pesquisa completamente diferente e igualmente pertinente.

Por fim, destacamos a pesquisa de Costa e Castro (2015), que buscou pessoalmente os “filhos da causa” e foram recepcionados com estranheza pelo foco de estudo ser o filho dos exilados e não os exilados em si. Para os autores, “dar voz a quem nunca falou sobre o tema publicamente permitiu que os entrevistados pudessem gerenciar essa memória tão dolorosa e trazer olhares inéditos sobre o tema” (Costa; Castro, 2015, p. 26). Nesse sentido, fica evidente a necessidade de maiores estudos a seu respeito através da História Oral, por exemplo (Rollemberg, 2010). Assim, compreendemos melhor as vítimas da Ditadura e a importância do tema para o ensino de história.

REFERÊNCIAS

BERGER, Christa. **A contribuição do cinema para a memória da ditadura brasileira.** Comunicação & Educação, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 29–36, 2009. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v14i3p29-36. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comeduc/article/view/43580>. Acesso em: 23 jun. 2025.

BORGES, Nilson. **A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares.** In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 13–42.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à Memória e à Verdade: histórias de meninas e meninos marcados pela ditadura.** Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2009.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino (Org.). **Memórias do exílio: Brasil (1964–19??).** v. 1: **De muitos caminhos.** São Paulo: Livraria Livramento, 1978.

- COSTA, Francisco Araújo da. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p. 38–41, ago. 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775>. Acesso em: 21 jan. 2026.
- COSTA, Marcelo Henrique da; CASTRO, Ricardo Vieira Ives de. **Os filhos da causa: memórias de filhos de exilados do regime militar (1964–1985)**. Trivium: Estudos Interdisciplinares, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 188–216, 2015. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912015000200003. Acesso em: 15 jun. 2025.
- DESLEMBRO. Direção: Flávia Castro. Produção: Imovision. Brasil: Imovision, 2019. 97 min., son., color.
- FELJÓ, Sara Duarte. “Em Teu Nome...” e “Batismo de Sangue”: formas cinematográficas de representar o exílio na ditadura brasileira. Projeto História, São Paulo, n. 43, p. 481–495, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/4431>. Acesso em: 03 mar. 2025.
- GUEDES, Gustavo Nery Dutra; FREIRE, Eduardo Nunes. **Características da crítica cinematográfica e perspectivas de produção do gênero na pós-modernidade**. In: Intercom Júnior – XIII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação. Curitiba, 2017. Anais... Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2106-1.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2026.
- LOBATO, Ladyana dos Santos; SARMENTO-PANTOJA, Tânia Maria Pereira. **Testemunho da experiência da infância no exílio e sua representação no conto infantojuvenil Meninos sem Pátria, de Luiz Puntel**. Margens – Revista Interdisciplinar, v. 13, n. 21, p. 54–69, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/9548/0>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- LUCA, Tania Regina de. **Fontes impressas: histórias dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111–154.
- NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235–290.
- NAVARRETE, Eduardo. **O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas**. Revista Urutágua, Maringá, n. 16, p. 21–26, ago./nov. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/view/3539>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. Edição crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.
- PUHL, Paula Regina; SILVA, Cristina Ennes da. **O que vai pelos cinemas: a crítica cinematográfica e a construção das identidades**. Revista FAMECOS, v. 18, n. 1, p. 41–54, 2011. DOI: 10.15448/1980-3729.2011.1.8796. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/8796>. Acesso em: 26 jan. 2026.
- REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre raízes e radares**. São Paulo: Record, 1999.

ROLLEMBERG, Denise. **Esquerdas revolucionárias e luta armada**. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 43–92.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio**. In: SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46–60.

TELES, Janaína de Almeida. **Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil**. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 253–298.

XAVIER, Thaís Monise de Lima; MAIA, Paulo Robero de Azevedo. **O ensino de história, cinema e ditadura: exílio no filme Deslembro**. In: SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIMONTES (PPGH-UNIMONTES), 5., 2025, Montes Claros. Anais eletrônicos [...]. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2025. p. 275-284. Disponível em: https://2d4604e8-a88c-4bd0-bd7a-4ef70f5ef856.filesusr.com/ugd/51513e_337c2a2f12434bb980af143361e0bab2.pdf. Acesso em: 26 jan. 2026.

CAMPOLI, Clara. **Crítica: Deslembro é triste retrato do trauma da Ditadura em crianças**. Metrôpoles, 2019. Disponível em: <https://www.metrosoles.com/entretenimento/cinema/critica-deslembro-e-triste-retrato-do-trauma-da-ditadura-em-criancas>. Acesso em: 1 maio 2025.

CALIMAN, Renato. **Deslembro (2018): memórias e autoconhecimento**. Cinema com Raspadura, 2019. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/550115/critica-deslembro-2019-memorias-e-autoconhecimento/>. Acesso em: 1 maio 2025.

CARMELO, Bruno. **Deslembro: As veias abertas do Brasil**. AdoroCinema, 2019. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-266727/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 1 maio 2025.

Crítica: “Deslembro” traz delicadeza para retratar a ditadura. A Gazeta, 2019. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/entretenimento/cultura/critica--deslembro-traz-delicadeza-para-retratar-a-ditadura-0719>. Acesso em: 1 maio 2025.

DUQUE, Fabrício. **Contemplar a memória entre o rock e o samba versus Ao som de ele não, francês não**. Vertentes do Cinema, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/critica-deslembro/>. Acesso em: 1 maio 2025.

ESCOREL, Eduardo. **Deslembro – de quem é essa voz?** piauí, 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/deslembro-de-quem-e-essa-voz/>. Acesso em: 1 maio 2025.

FRANCO, Walter. **Deslembro: os efeitos da Ditadura em uma família traumatizada**. Cine Set, 2019. Disponível em: <https://cineset.com.br/critica-deslembro-flavia-castro-2019/>. Acesso em: 1 maio 2025.

FREITAS, Lorena. **Deslembro – A Página Infeliz da Nossa História**. CinePOP, 2019. Disponível em: <https://cinepop.com.br/critica-deslembro-a-pagina-infeliz-da-nossa-historia-214817/>. Acesso em: 1 maio 2025.

GARDNIER, Ruy. **Deslembro: crítica**. O Globo, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/deslembro-critica-23750081>. Acesso em: 1 maio 2025.

GUTWILEN, Michel. **Deslembro**. Plano Crítico, 2019. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-deslembro/>. Acesso em: 1 maio 2025.

HADDAD, Naief. **Deslembro é um retrato delicado de um período de transições**. Folha de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/deslembro-e-um-retrato-delicado-de-um-periodo-de-transicoes.shtml>. Acesso em: 1 maio 2025.

MELLO, Lúcia Ars. **“Deslembro incertamente o meu passado”**. C7nema, 2020. Disponível em: <https://c7nema.net/critica/item/89169-deslembro-incertamente-meu-passado.html>. Acesso em: 1 maio 2025.

MONTEIRO, Ailton. **Deslembro é uma pequena obra-prima do cinema brasileiro**. Pipoca Moderna, 2019. Disponível em: <https://pipocamoderna.com.br/2019/06/critica-deslembro-e-uma-pequena-obra-prima-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 1 maio 2025.

POGLAJEN, Tina. **Review: Unremember**. Cineuropa, 2018. Disponível em: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/359741/>. Acesso em: 1 maio 2025.

SOBOTA, Guilherme. **Em Deslembro, Flávia Castro conta história familiar e os sofrimentos impostos pela ditadura**. Terra, 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/em-deslembro-flavia-castro-conta-historia-familiar-e-os-sofrimentos-impostos-pela-ditadura,9deec66e4b765388d905aeb70c0dbb29reondovv.html>. Acesso em: 1 maio 2025.

VILLAÇA, Pablo. **Deslembro**. Cinema em Cena, 2019. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8487/deslembro>. Acesso em: 1 maio 2025.

ZASSO, Bianca. **Deslembro – Adolescer na anistia!** Formiga Elétrica, 2018. Disponível em: <https://formigaeletrica.com.br/cinema/criticas/filme-deslembro/>. Acesso em: 1 maio 2025.

C.M.M. - CONCEPÇÃO, MATERIALIZAÇÃO E MÉTODOS: A OFICINA DE MADEIRA COMO DISPOSITIVO PEDAGÓGICO NA FORMAÇÃO ACADÊMICA, NA MONITORIA E NA CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTO EM PROCESSOS EXPERIMENTAIS

Celio Martins da Matta
Carlos Eduardo F. Ponzini

INTRODUÇÃO

A transformação contemporânea (e por vezes citada como transformadora) no campo da educação superior tem exigido a revisão de práticas pedagógicas centradas exclusivamente na transmissão de conteúdo. No contexto das áreas de design, arte e arquitetura, essa demanda torna-se ainda mais evidente, uma vez que o aprendizado envolve dimensões sensíveis, técnicas e conceituais que dificilmente se desenvolvem de forma dissociada da experiência prática.

Inserido nesse debate, o presente artigo integra as ações da linha de pesquisa e extensão C.M.M. – Concepção, Materialização e Métodos, desenvolvida na Universidade Presbiteriana Mackenzie, e dialoga diretamente com o Eixo 5 do Cine Fórum, ao refletir sobre educação, sala de aula e ambientes de aprendizagem presenciais. O foco deste trabalho apresentado está sobre aulas em oficina de madeira como um ambiente pedagógico expandido, no qual o aprendizado ocorre por meio da experimentação, do fazer orientado e da construção coletiva do conhecimento.

Apesar da relevância das oficinas no ensino projetual, observa-se que, em muitos contextos, esses espaços ainda são compreendidos de forma instrumental, restritos à execução técnica.

A perspectiva da ação do autor exibida nesse artigo, como professor em aula e orientador do aluno monitor, alimenta o potencial educativo, investigativo e reflexivo dessas atividades, particularmente no que diz respeito à capacitação de monitores e à conexão com a pesquisa acadêmica.

Apresenta-se uma narrativa formativa que acompanha o percurso de um aluno que, ao longo de sua graduação, vivencia a disciplina de oficina de madeira, aprofunda seus conhecimentos técnicos e conceituais e passa a atuar como monitor.

Diante disso, coloca-se como problema compreender de que modo essa experiência de monitoria não se limita ao apoio operacional, mas configura-se como um processo de formação acadêmica ampliada, que envolve ensino, pesquisa, reflexão metodológica e desdobramentos diretos no Trabalho de Conclusão de Curso.

Mais do que relatar resultados materiais ou produtos finais, o artigo enfatiza os processos de ensino e aprendizagem, destacando a postura pedagógica do professor, baseada na liberdade orientada, na escuta e na experimentação, e o modo como essa abordagem possibilitou ao aluno monitor construir autonomia, senso crítico e interesse pela continuidade da vida acadêmica.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E PEDAGÓGICA

É derivada de revisão bibliográfica que foi realizada acerca do assunto em livros, e também da compreensão da oficina como ambiente de aprendizagem ativa e experimental.

Fundamenta-se em abordagens teóricas que reconhecem o conhecimento como processo, experiência e construção relacional. No campo do design e da arte, Bruno Munari defende que o projeto não nasce de fórmulas prontas, mas do contato direto com o problema, com o material e com o erro, entendendo o método como algo flexível e adaptável as situações reais. Para Munari, aprender projetando significa aprender fazendo, observando e corrigindo, em um movimento contínuo de análise e síntese, procurando objetivos e resultados. “Define o método como não [...] mais do que uma série de operações necessárias, dispostas em ordem lógica, ditada pela experiência. Seu objetivo é o de atingir o melhor resultado com o menor esforço” (Munari, 2002, p.10).

Essa perspectiva dialoga diretamente com a noção de formatividade proposta por Luigi Pareyson, segundo a qual a forma não antecede o fazer, mas emerge no próprio processo de realização. A atividade criadora e, portanto, simultaneamente execução e descoberta, na qual o sujeito aprende enquanto faz e compreende enquanto transforma a matéria. Tal entendimento é central para pensar a oficina como espaço pedagógico (assim é colocado pelo professor, autor) a todo tempo, pois desloca o foco do resultado final para o percurso formativo.

No âmbito da pesquisa em arte, Silvio Zamboni contribui ao afirmar que a prática artística, quando sistematizada e refletida, constitui um campo legítimo de produção de conhecimento. A pesquisa em arte não se reduz a aplicação de métodos científicos tradicionais, mas envolve processos específicos de investigação, nos quais a experiência, a intuição e o fazer tem papel central. Essa abordagem amplia a compreensão da oficina como laboratório de pesquisa aplicada, no qual ensino e investigação se articulam.

A questão da intuição e do intelecto está, de certa forma ligada à questão do consciente e do inconsciente. Podemos relacionar, ainda que de forma grosseira, o racional com o consciente, e a intuição com inconsciente. Normalmente, agimos e pensamos de uma forma consciente, isto é, utilizando dados e informações armazenadas na memória consciente. Mas, paralelamente a essa, existe outra memória, que é a do inconsciente, a qual não está sempre imediatamente disponível para a utilização do consciente. A mente inconsciente é um repositório de informações acumuladas no passado, ao qual não temos acesso fácil e imediato (Zamboni, 2001, p. 29).

No campo pedagógico, as contribuições de Celestino Freinet reforçam a importância de uma educação ativa, centrada na experiência, na autonomia e na cooperação.

Freinet compreende ainda que a sala de aula se apresenta como um espaço vivo, no qual o aluno aprende a partir de situações concretas, do trabalho coletivo e da responsabilidade compartilhada. Ao transpor essas ideias para o contexto universitário, a oficina de madeira aproxima-se de um ambiente de aprendizagem no qual o estudante deixa de ser mero executor e passa a ser sujeito do processo.

Essas referências dialogam com a linha de pesquisa e extensão C.M.M. – Conceção, Materialização e Métodos, que entende o ateliê e a oficina como laboratórios de pesquisa aplicada. Nesses espaços, ensino, pesquisa e extensão se entrelaçam, e a prática projetada torna-se um campo privilegiado para a construção de conhecimento científico situado, sensível e contextualizado. Dados explicitados desde os trabalhos do autor em seus processos de mestrado e doutorado.

Embora a arte e suas discussões, interpretações e colaborações permaneçam contidas dentro de seu tempo e espaço, continuam sofrendo interações e mutações por toda sua existência, com ramificações em diversas disciplinas e áreas científicas, passando a adquirir robustez como meio, processo, referencial histórico e pesquisa. Sendo a arte acessiva, e seus procedimentos interativos, precisamos criar uma fórmula para que a coletividade artística seja promovida. Assim, em qualquer tempo ou espaço propiciar um ambiente para fortalecer os debates perpetuar as essências durante todo o processo artístico (Matta, 2016, p.25).

No campo da educação, as contribuições de Celestino Freinet oferecem bases importantes para pensar uma pedagogia ativa, centrada na experiência, na autonomia e na cooperação. A oficina, nesse sentido, aproxima-se de um espaço de aprendizagem viva, no qual o aluno não apenas executa tarefas, mas participa ativamente da construção do conhecimento.

Essa aprendizagem viva é atribuída ao monitor, aos alunos e também ao professor orientador que aproveita para desenvolver e aprofundar suas pesquisas.

Essas perspectivas dialogam diretamente com a proposta da linha C.M.M., que entende o ateliê e a oficina como laboratórios de pesquisa aplicada. Nesses espaços, ensino e pesquisa não se separam, e a prática torna-se um campo legítimo de produção de conhecimento científico, especialmente quando acompanhada de reflexão crítica e sistematização.

METODOLOGIA

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de natureza narrativa e reflexiva, baseada na observação participante e na análise de processos desenvolvidos ao longo de diferentes semestres na oficina de madeira. O professor atua simultaneamente como orientador, pesquisador e mediador do processo formativo, enquanto o aluno monitor participa ativamente das atividades, inicialmente como discente e posteriormente como colaborador pedagógico.

Os dados analisados incluem registros fotográficos, anotações de aula, relatos reflexivos do aluno monitor e acompanhamento do desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso. A metodologia privilegia a descrição detalhada dos processos de ensino e aprendizagem, compreendendo a narrativa como estratégia de produção e comunicação do conhecimento.

A OFICINA DE MADEIRA COMO AMBIENTE DE APRENDIZAGEM

A oficina de madeira constitui-se como um ambiente pedagógico central na formação dos alunos de design, arte e arquitetura, ao articular dimensões técnicas, sensíveis, conceituais e metodológicas do aprendizado. Diferentemente de modelos de ensino centrados na transmissão de conteúdo ou na reprodução mecânica de procedimentos, a oficina é concebida como um espaço de experimentação, investigação e construção coletiva do conhecimento.

O ensino desenvolvido nessa ambiente parte do entendimento de que o conhecimento projetual se constrói na relação direta com a matéria, com as ferramentas, com os processos construtivos e com os limites impostos pela prática.

Figura 1 – Exemplos de trabalhos orientados em oficina de madeira - Monitoria



Fonte: Acervo do autor.

A madeira, enquanto material, apresenta resistências, texturas, veios e comportamentos específicos que exigem do estudante atenção, escuta, adaptação e tomada constante de decisões. Esse contato direto favorece uma aprendizagem situada, na qual teoria e prática não se separam, mas se retroalimentam continuamente.

Nesse contexto, o erro deixa de ser compreendido como falha e passa a ser reconhecido como elemento constitutivo do processo formativo. A experimentação, o teste, a correção e a reformulação tornam-se etapas fundamentais para o desenvolvimento da autonomia, da responsabilidade e do pensamento crítico. A oficina, assim, configura-se como um espaço no qual o fazer, o refletir e o conceituar ocorrem de maneira integrada.

A postura pedagógica adotada pelo professor e orientador, fundamenta-se na mediação, na escuta e na orientação contínua, evitando a imposição de soluções fechadas. A proposta de liberdade orientada permite que os estudantes construam seus próprios percursos projetuais, ao mesmo tempo em que recebem referências técnicas, conceituais e metodológicas. Esse equilíbrio entre autonomia e acompanhamento favorece a formação de sujeitos críticos, conscientes de seus processos e capazes de justificar suas escolhas.

A dinâmica da oficina proposta pelo autor, estimula ainda o aprendizado coletivo, na medida em que os processos são compartilhados, observados, discutidos e analisados em grupo. A circulação de saberes entre os estudantes contribui para a construção de uma cultura colaborativa, na qual o conhecimento não é centralizado, mas produzido de forma relacional. Nesse ambiente, o aluno deixa de ser mero executor de tarefas e passa a atuar como sujeito ativo do processo de aprendizagem.

Desse modo, a oficina de madeira configura-se como um ambiente de aprendizagem expandido, no qual ensino, pesquisa e extensão se articulam de forma orgânica. As atividades desenvolvidas ultrapassam a dimensão técnica e assumem caráter investigativo, reflexivo e formativo, contribuindo para a construção de conhecimentos científicos aplicados, contextualizados e socialmente relevantes.

O PROCESSO DE FORMACAO DO ALUNO MONITOR

O aluno que posteriormente se torna monitor inicia sua trajetória como participante da oficina, demonstrando interesse crescente pelos processos construtivos, pelo funcionamento das máquinas e pela lógica projetual envolvida no trabalho com a madeira. Isso acontece com a maioria dos alunos.

Esse primeiro contato formal com a oficina ocorreu apenas no sexto semestre da graduação. Segundo relato do próprio aluno orientado: *“Meu primeiro contato formal com a oficina de madeira ocorreu apenas no sexto semestre da graduação. A faculdade disponibilizava desde o terceiro semestre, porém, eu nunca fui atrás, apesar de meu interesse pelo trabalho com madeira já existir anteriormente”*. – Carlos Ponzini.

Desde as aulas iniciais, foram destacados como elementos motivadores não somente a diversidade de máquinas disponíveis, mas principalmente a confiança e a liberdade concedida pelo professor para o desenvolvimento dos projetos propostos. Conforme o aluno monitor aponta: *“A grande diversidade de máquinas disponíveis era legal, mas a liberdade que o Célio concedeu para o desenvolvimento dos projetos despertaram ainda mais esse interesse e vontade de aprender, permitindo explorar diferentes possibilidades construtivas dentro do plano da disciplina”*. – Carlos Ponzini.

Embora a familiarização com o maquinário tenha se apresentado como um desafio inicial, esse processo foi rapidamente superado com as orientações técnicas de manuseio e de segurança oferecidas nas aulas iniciais.

Com o avanço das atividades, o aluno passou a demonstrar maior domínio dos processos construtivos, desenvolvendo seus projetos a partir de uma compreensão integrada entre concepção e execução, sempre considerando previamente os métodos e máquinas a serem utilizados.

Ao longo das aulas, passou a auxiliar colegas de forma espontânea, compartilhando descobertas e soluções. Esse comportamento foi reconhecido pelo próprio aluno ao afirmar que: *“Com o passar do tempo, percebi que já dominava o uso das máquinas, e que inconscientemente meus projetos estavam sendo projetados já imaginando qual seria a possível sequência de máquinas usadas, já viabilizando processualmente o projeto”*. – Carlos Ponzini.

Figura 2 – Aluno em trabalho na oficina - Monitoria



Fonte: Acervo do autor.

O auxílio aos colegas veio por meio da troca de ideias, da proposição de soluções e da explicação dos procedimentos necessários para a execução de peças, configurando uma prática pedagógica espontânea: *“Ensinar os outros me fez aprender e consolidar meu conhecimento ainda mais, pois colocar o conhecimento em prática favoreceu a memorização e a compreensão dos processos”*. – Carlos Ponzini.

Reconhecendo esse potencial, pode ser realizado o convite pelo professor para o aluno atuar como monitor, inaugurando uma nova etapa de sua formação. Esse convite está associado principalmente seu ao desempenho apresentado ao longo da disciplina. Devido a esse desempenho e conhecimento adquirido, o aluno desenvolveu um interesse em desenvolver seu TCC, no campo de mobiliários com o professor como orientador. Sobre esse momento, o aluno destaca que a monitoria representou uma oportunidade de aproximação com o universo acadêmico e com o processo de pesquisa. Ao aluno assumir a função de monitor, esse passa a auxiliar nas aulas, orientar colegas no uso das máquinas, contribuir para a organização e segurança do espaço da oficina e colaborar com o professor no acompanhamento das atividades desenvolvidas pelos estudantes. Essa vivência é comentada pelo aluno como: *“uma oportunidade única para colocar o conhecimento em prática”*. – Carlos Ponzini.

Essa experiência possibilita ao monitor desenvolver habilidades pedagógicas, ampliar sua compreensão metodológica e consolidar conhecimentos técnicos. Ao ensinar, o aluno aprende novamente, ressignificando conceitos e aprofundando sua compreensão sobre os processos.

A intenção é em um novo trabalho (artigo), ter as indicações de mais monitores atendidos por esse processo, que terão suas impressões e aprendizados expostos, participando do texto e entrando em coautoria com o orientador.

MONITORIA, AUTONOMIA E RESPONSABILIDADE

A monitoria acadêmica, no contexto da oficina de madeira, é compreendida pelo autor como uma etapa formativa ampliada, que ultrapassa o apoio operacional e se consolida como experiência pedagógica, metodológica e científica. Ao assumir o papel de monitor, o aluno passa a ocupar uma posição intermediária entre docente e discente, mediando saberes, processos, relações e práticas.

Essa atuação exige o desenvolvimento progressivo de autonomia, responsabilidade e postura ética. O monitor aprende a orientar colegas, a lidar com diferentes ritmos de aprendizagem, a intervir de maneira cuidadosa nos processos em andamento e a administrar situações imprevistas próprias do ambiente experimental. Ao mesmo tempo, passa a refletir sobre as estratégias de ensino adotadas pelo professor, apropriando-se gradualmente de uma compreensão metodológica mais ampla. A liberdade concedida ao monitor é acompanhada de orientações constantes por parte do professor, criando um equilíbrio entre autonomia e acompanhamento. Esse modelo pedagógico favorece a construção de uma postura investigativa, na qual o aluno é estimulado

a observar, analisar, registrar e sistematizar os processos vivenciados na oficina. Dessa forma, a monitoria deixa de ser compreendida como mera função auxiliar e passa a configurar-se como espaço privilegiado de formação acadêmica.

Ao atuar como mediador entre professor, estudantes e processos técnicos, o monitor desenvolve habilidades comunicativas, sensibilidade pedagógica e capacidade de escuta. Essas competências contribuem para a consolidação de sua identidade acadêmica e ampliam sua compreensão sobre o papel social e educativo da universidade.

O professor precisa ter tato para manter cada um em sua função e manter a integridade da aprendizagem dos alunos, do monitor e ainda levantar dados para sua pesquisa

A experiência de monitoria contribui, assim, de modo significativo para a maturidade intelectual e profissional do aluno, fortalecendo seu senso de pertencimento ao ambiente universitário e ampliando seu interesse pela continuidade da vida acadêmica. Trata-se de um processo formativo que articula ensino, pesquisa e reflexão crítica de maneira integrada, reafirmando o papel da oficina como espaço de produção de conhecimento e formação integral. Contudo, devemos atentar que esse processo formativo faz parte das ações do autor em aula e de seus projetos de pesquisa e extensão C.M.M. – Concepção, Materialização e Métodos.

DESDOBRAMENTOS NO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

A experiência na oficina e na monitoria repercute diretamente no desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso do aluno. O TCC surge como desdobramento natural das questões, experimentações e interesses construídos ao longo do processo. Embora a ideia inicial do trabalho tenha surgido anteriormente em conversas informais no ambiente da marcenaria, foi a vivência prática na oficina que lhe proporcionou maior clareza. Segundo relato do aluno: *“A ideia do meu TCC surgiu antes conversando no ambiente da marcenaria, porém ao fazer a oficina com o Célio, essa ideia cresceu e se consolidou mais clara”*. – Carlos Ponzini.

Sob orientação do professor, o aluno estrutura um trabalho que articula prática e reflexão teórica, utilizando neste caso, a madeira como elemento central de investigação.

A decisão de desenvolver um mobiliário em madeira em escala real, está diretamente vinculada aos conhecimentos adquiridos ao longo das atividades na oficina e da atuação como monitor. Conforme aponta o aluno: *“Decidi fazer um mobiliário de madeira em tamanho real utilizando as ferramentas da oficina e todo o conhecimento que adquiri ao longo do processo de monitoria”*. – Carlos Ponzini.

O professor (autor) estimula a aprendizagem nos processos construtivos, adquiridos na oficina, permitem um aprofundamento conceitual e metodológico, elevando o nível acadêmico do trabalho. O domínio do maquinário, a compreensão da ordem dos processos e o conhecimento sobre o material possibilitaram escolhas mais conscientes, considerando aspectos técnicos e projetuais.

Figura 3 – Orientações de T.C.C.



Fonte: Acervo do autor.

O controle de processos, o contato constante com os alunos e a necessidade de explicar conceitos técnicos aos mesmos favoreceram a consolidação do vocabulário específico.

Além disso, segundo o aluno o acompanhamento contínuo do professor orientador se revelou ser algo fundamental para o desenvolvimento tanto pessoal como acadêmico do aluno. O aluno destaca que *“A orientação foi essencial para guiar o caminho que eu devia seguir e para me dar confiança e apoio nos momentos em que duvidei tanto de mim quanto da minha ideia, a experiência como monitor contribuiu de forma significativa para o meu amadurecimento acadêmico, algo que foi necessário para a condução do meu Trabalho de Conclusão de Curso”*. – Carlos Ponzini.

Esse acompanhamento constante possibilitou ao aluno estruturar o TCC de forma consistente, unindo prática, reflexão crítica e teoria.

A OFICINA COMO ESPACO DE CONSTRUCAO DE CONHECIMENTO CIENTIFICO

Ao longo do processo formativo desenvolvido na oficina de madeira, torna-se evidente que esse espaço não se restringe à dimensão técnica ou instrumental, mas configura-se como ambiente de produção de conhecimento científico aplicado. As decisões projetuais, os testes materiais, as experimentações construtivas e as reflexões metodológicas constituem um campo legítimo de investigação, no qual prática e teoria se articulam de forma indissociável.

A observação sistemática dos processos, o registro contínuo das etapas de trabalho, a análise dos erros e acertos e a reflexão crítica sobre os procedimentos adotados permitem transformar

a experiência empírica em objeto de estudo. Dessa forma, a oficina assume características de laboratório pedagógico e investigativo, no qual os estudantes são estimulados a desenvolver uma postura analítica e investigativa diante de suas próprias práticas.

Nesse contexto, a monitoria desempenha papel fundamental ao atuar como elo entre ensino e pesquisa. O monitor, ao participar da mediação dos processos, da organização dos registros e do acompanhamento dos projetos, contribui para a sistematização das experiências e para a construção de uma cultura de investigação no ambiente da oficina. Essa atuação favorece a compreensão de que o conhecimento não é apenas transmitido, mas produzido coletivamente.

A produção de relatórios, registros visuais, portfólios, artigos e apresentações em eventos acadêmicos constitui etapa essencial desse processo de sistematização. Esses materiais permitem a socialização dos resultados, o compartilhamento das metodologias desenvolvidas e a validação das experiências no âmbito da comunidade científica. A prática pedagógica, assim, ultrapassa o espaço da sala de aula e passa a dialogar com circuitos mais amplos de produção e difusão do conhecimento.

A articulação entre concepção, materialização e reflexão teórica, princípio central da linha C.M.M. – Concepção, Materialização e Métodos, manifesta-se de forma visível nas atividades desenvolvidas na oficina. Cada projeto torna-se, simultaneamente, objeto de aprendizagem, experimentação e investigação, contribuindo para a formação de sujeitos capazes de compreender criticamente seus processos e de produzir conhecimento situado, contextualizado e socialmente relevante. Dessa maneira, a oficina de madeira utilizada da maneira proposta pelo autor, consolida-se como espaço privilegiado de integração entre ensino, pesquisa e extensão, reafirmando seu papel como ambiente formativo e investigativo. Ao valorizar o processo, o registro e a reflexão, esse modelo pedagógico fortalece a produção de conhecimentos científicos aplicados e contribui para a formação de futuros pesquisadores, docentes e profissionais comprometidos com a inovação pedagógica.

DISCUSSÃO

A experiência apresentada neste estudo evidencia a potência das oficinas como ambientes formativos integrados, capazes de articular experimentação, mediação pedagógica, sistematização e produção de conhecimento no contexto do ensino superior. Como dito, diferentemente de abordagens pedagógicas centradas na transmissão de conteúdos e na reprodução de procedimentos, o modelo desenvolvido na oficina de madeira valoriza o processo, a autonomia e a construção reflexiva do saber. Pode ser observado que os resultados dialogam diretamente com as proposições de Munari, ao demonstrar que o projeto se constitui como percurso contínuo de análise, experimentação e síntese, no qual concepção e materialização se inter-relacionam de forma dinâmica. Da mesma forma, aproximam-se da noção de formatividade de Pareyson, ao evidenciar que o conhecimento emerge no próprio ato de realizar, sendo permanentemente

reconstruído ao longo da experiência. No campo pedagógico, a prática analisada aproxima-se das concepções de Freinet ao valorizar a responsabilidade compartilhada, o trabalho cooperativo e a aprendizagem pela ação.

A capacidade é, por exemplo, um conhecimento adquirido, um diploma, determinada experiência técnica. Os 'interesses', são mais difusos, mais secretos, mais difíceis de testar, mas, se quisermos, são o que determina o prazer que um homem encontra em realizar o seu trabalho... (Freinet, 1975, p. 34).

A oficina configura-se, assim, como espaço vivo de aprendizagem, no qual os estudantes assumem papel ativo na construção do conhecimento e no desenvolvimento de competências técnicas, conceituais e investigativas. A atuação do aluno monitor revela-se elemento central nesse processo, ao funcionar como mediador entre professor, estudantes e práticas construtivas. Essa posição intermediária favorece o desenvolvimento de habilidades comunicativas, sensibilidade pedagógica e postura investigativa, contribuindo para a formação de uma identidade acadêmica ampliada.

Nesse sentido, a monitoria deixa de ser compreendida como função acessória e passa a ser reconhecida como dispositivo formativo estratégico, formação de sujeitos capazes de compreender criticamente seus processos, justificar suas decisões projetuais e produzir conhecimento contextualizado. Além disso, a articulação entre oficina, monitoria e Trabalho de Conclusão de Curso evidencia a importância da continuidade formativa no ensino superior. O percurso construído ao longo das disciplinas, das atividades de mediação e da pesquisa aplicada favorece trajetórias acadêmicas consistentes, fortalecendo o vínculo dos estudantes com a universidade e estimulando o interesse pela continuidade na vida acadêmica.

Por fim, a experiência analisada responde aos desafios contemporâneos da educação superior ao propor práticas pedagógicas centradas na integração entre ensino, pesquisa e extensão. Em contextos marcados por rápidas transformações tecnológicas e sociais, torna-se fundamental investir em metodologias que valorizem a experimentação, a autonomia e a reflexão crítica, contribuindo para a formação de profissionais e pesquisadores comprometidos com a inovação pedagógica e com a qualidade da educação.

CONCLUSÃO

O presente artigo evidenciou que a oficina de madeira, quando compreendida como ambiente pedagógico expandido e investigativo, constitui-se como espaço privilegiado para a formação acadêmica, técnica e intelectual de estudantes de design, arte e arquitetura. A partir da articulação entre experimentação material, mediação pedagógica, monitoria e reflexão sistemática, foi possível demonstrar que o processo formativo ultrapassa a dimensão instrumental e assume caráter crítico, metodológico e científico.

A experiência analisada confirma que a monitoria, fundamentada na liberdade orientada e no acompanhamento contínuo, potencializa o desenvolvimento da autonomia, da responsabilidade e do pensamento reflexivo. Ao atuar como mediador dos processos de aprendizagem, o aluno monitor amplia sua compreensão sobre o fazer projetual, sobre as dinâmicas pedagógicas e sobre a produção de conhecimento, consolidando uma trajetória formativa integrada.

Os desdobramentos observados no Trabalho de Conclusão de Curso reforçam a importância da oficina como espaço de articulação entre ensino, pesquisa e prática profissional. O TCC, compreendido como síntese do percurso vivenciado, evidencia a consolidação de competências técnicas, conceituais e investigativas, bem como o fortalecimento da identidade acadêmica do estudante.

Do ponto de vista institucional, o estudo reafirma a relevância de práticas pedagógicas baseadas na experimentação, na sistematização e na mediação docente, capazes de promover trajetórias formativas consistentes e socialmente comprometidas. A valorização dos processos, dos registros e da reflexão crítica contribui para a consolidação de uma cultura acadêmica voltada à produção de conhecimentos situados e contextualizados.

Por fim, destaca-se que a proposta desenvolvida no âmbito da linha C.M.M. – Concepção, Materialização e Métodos demonstra o potencial das oficinas como dispositivos formativos e investigativos no ensino superior. Ao integrar formação discente, monitoria e pesquisa aplicada, o modelo apresentado contribui para o fortalecimento do tripé ensino, pesquisa e extensão e para a formação de futuros pesquisadores, docentes e profissionais comprometidos com a inovação pedagógica e com a qualidade da educação.

REFERÊNCIAS

FREINET, Celestán. **As técnicas Freinet da escola moderna**. Lisboa: Estampa, 1975.

MATTA, Celio Martins da. **Artemídia influente**: Ateliê-laboratório nas interfaces Arte, Ciência e Tecnologia. 2016. 73 f. Tese (Doutorado) – UNESP, Instituto de Artes. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/bb6e6d28-c104-44d9-8ae5-289c4db68c7d>.

MATTA, Celio Martins da. **Artemídia**: Processos e procedimentos no ateliê-laboratório do artista-cineasta. 2011. 125 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/items/7ca7fdbc-cfb5-4778-a162-26f242155ca7>>.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre a arte e a ciência**. São Paulo: Editores Associados, 2001.

UM ESTRANHO E LAMENTÁVEL DRAMA NUPCIAL: A INTIMIDADE DE D. CÂNDIDA TRANSFORMADA EM UM CORPO DE DELITO - (SALVADOR, 1878)

Ana Paula Moura da Costa

Serioja Rodrigues Cordeiro Mariano

INTRODUÇÃO

Na cidade de Salvador (BA), na manhã de 2 de dezembro de 1878, adentrou a casa dos Braga o Professor de Partos e médico, Luiz Adriano Alves de Lima Gordilho, o Barão de Itapuã. Fora chamado para realizar um exame solicitado pelo pai da jovem Cândida Augusta Ferreira Braga, que residia naquela casa havia apenas dois dias, como esposa recém-casada (*Dedo de Deos*, 1878, p. 14).

A moça permanecia em seu quarto, deitada em seu leito, à espera. Em tão curto intervalo de tempo (apenas dois dias) já havia sido submetida a exames de três médicos obstetras, entre eles o próprio marido, o Dr. José Pedro de Souza Braga, que a acusava de não ser virgem. Assim, a cama que deveria abrigar a intimidade e o repouso do recém-formado casal Braga transformara-se em espaço de solidão: Cândida aguardava o médico que, munido de instrumentos e moralismos, decidiria os rumos de sua reputação.

D. Cândida, aos dezoito anos, mal podia imaginar o desfecho de sua união com o Dr. José Pedro de Souza Braga. Obstetra e lente substituto da Faculdade de Medicina da Bahia, ele era uma figura de prestígio entre seus pares. O que parecia um casamento promissor transformou-se em um escândalo íntimo exposto a público, tornando-se o epicentro de uma disputa entre as faculdades de medicina da Bahia e do Rio de Janeiro que extrapolaria as fronteiras nacionais em busca de pareceres europeus.

A pergunta que mobilizou médicos e instituições era simples e brutal: teria D. Cândida perdido a virgindade antes do casamento ou naquela mesma noite? O consenso existia apenas dentro das fronteiras de cada Faculdade, de um lado os médicos baianos, do outro os cariocas, criando um abismo de divergência de saber e poder entre as capitais. Este artigo, no entanto, não pretende descrever a disputa em si; no entanto, prefere buscar, em suas entrelinhas, o sujeito que foi transformado em objeto, ou seja, D. Cândida. Historicamente, Cândida Augusta Ferreira Braga foi reduzida a um exame de corpo de delito, exposta de uma forma que nenhuma jovem desejaria ser, mesmo com sua honra em jogo. Uma prática comum na sociedade patriarcal do século XIX.

Este estudo examina como a ciência sobrepôs-se à integridade da mulher, convertendo um drama privado em um espetáculo público de validação acadêmica e reputação familiar. Nesse processo, D. Cândida foi reduzida pelas mãos dos médicos a mero objeto de análise, uma presença apenas substancial que este trabalho procura analisar. Ao retirá-la desse papel passivo, questionamos como a medicina oitocentista foi mobilizada para exercer o controle social sobre o corpo feminino, sobrepondo a moralidade da época à subjetividade da paciente.

O caso dos Braga não é apenas um escândalo de época, mas um episódio que ilustra a história das ciências e das relações de gênero no Brasil Imperial. Divulgado em diversos países, a cobertura do caso dividiu-se entre a ciência e o julgo social, mas não deu ouvidos àquela que tinha o direito de gritar.

Quando o caso foi noticiado, para além das fofocas de corredor que zuniam pela cidade de Salvador, o escândalo alcançou as páginas dos jornais, fato que nos permite, hoje, ter conhecimento dele. Dessa forma, utilizamos como fontes os periódicos *O Monitor* (1879), *A Balança* (1878), *Dedo de Deos* (1879) e *Jornal de Notícias* (1898), que noticiaram o acontecido à sociedade, e a revista *Gazeta Médica da Bahia* (1879), palco da disputa entre as cátedras médicas e voltada ao público acadêmico-científico.

Para conduzir o raciocínio deste estudo, apoiamo-nos em conceitos-chave que permitem desvelar as camadas de poder contidas nos documentos. Primeiramente, utilizamos a noção de *Poder-Saber* e de, articulada por Michel Foucault em *A História da Sexualidade Vol. 1* (2021) e em *O Nascimento da Clínica* (1963), para compreender como o exame do corpo de D. Cândida foi convertido em uma “verdade” científica que dava pouca importância ao significado de sua exposição. Essa articulação teórica nos permite analisar as fontes não apenas como relatos de um escândalo, mas como instrumentos que visavam resguardar a honra masculina e a autoridade da cátedra em detrimento da integridade da personagem. Quanto a historiografia contemporânea, esforços consideráveis têm sido dedicados ao estudo das relações entre a ciência médica e o corpo feminino no século XIX. Trabalhos fundamentais, como os de Fabíola Rohden com *Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher* (2001) e a pesquisa desenvolvida por Priscila Sousa na sua dissertação de mestrado intitulada *As Parteiras e os Médicos: a inserção do gênero masculino numa realidade feminina (século XIX e início do século XX)* (2005), que versa sobre a intromissão da ciência nos conhecimentos da anatomia feminina, demonstram como o discurso higienista não se limitou ao campo da saúde pública, mas atuou como um mecanismo de normatização da vida privada, que é, também, por onde trilharemos.

O MONSTRUOSO DRAMA NUPCIAL

Em 30 de novembro de 1878, realizou-se em Salvador o casamento do Dr. José Pedro de Souza Braga, com a Srta. D. Cândida Augusta Alves Ferreira, de apenas 18 anos, filha do próspero comerciante português Manoel Alves Ferreira.

Conforme o jornal *Dedo de Deos* publicou em 1879¹, no dia seguinte ao casamento, o marido “repudiou” a esposa, alegando não a ter encontrado em estado de virgindade. O pai da jovem, buscando defender sua honra, solicitou um exame médico-legal para comprovar que a acusação era infundada. O periódico, cujo teor demonstra apoio à família da moça, descreve os eventos daquela manhã, quando o Dr. Braga decidiu confrontar a família da esposa:

1878. Dezembro 1º - Nove horas e três quartos da manhã. Chegada do pai e mãe do Doutor, conferência dos três; o resultado da conferência é mandar chamar o Sogro.

Dez e um quarto. Manda o Doutor chamar seu sogro por um bilhete escripto em um pedaço de papel rasgado.

1878. Dezembro 1º - Onze horas para meio dia. Chegada de seu sogro, encontrando o pai do Doutor na sala de visitas e o doutor no quarto em que havia passado a noite anterior e parte daquelle dia. [...].

1878. Dezembro 1º — Uma hora e um quarto. Nesta ocasião sae o seu sogro apressadamente para buscar sua mulher, mãe da infeliz; e a mestra desta para todos velarem a cabeceira da inocente. De volta soube o pai da victima, que sêu marido lhe tinha exigido a camisa com que dormira e o lençol da cama; mas, estando tudo já a bom recato, acham-se actualmente na secretaria da Polícia (*Dedo de Deos*, Bahia, 1879, nº 5, p. 1).

Às dez horas da noite daquele dia, o Dr. Francisco José Teixeira foi convocado à casa dos recém-casados pelo Sr. Manoel Alves Ferreira, pai de D. Cândida. Em seu exame constatou sinais de um defloramento recente.

Na manhã seguinte, em busca por uma segunda opinião, foi chamado o Barão de Itapuã, uma das maiores autoridades médicas obstetrícias da Bahia, que chegou à mesma conclusão: a defloração era recente. No mesmo dia, apenas dezesseis horas após a filha ter sido devolvida, cinco peritos realizaram o exame de corpo de delito. Novamente, o laudo descreveu lesões significativas nos órgãos genitais, interpretadas como resultado de uma defloração recente (*Dedo de Deos*, 1879).

Que chamados para examinar a Sra. D. F., em casa de sua residencia, às 4 horas da tarde do dia 2 de dezembro, encontraram a mesma senhora, em seu quarto de dormir, deitada cm seu leito nupcial, e passando a examinala: encontraram nos órgãos sexuaes externos forte hyperemia e tumefacção de modo que ao toque e á pressão a paciente manifestava grande dor; e procurando abrir o orificio vulvo-vaginal acharam uma exsudação sero-sanguinolenta que cobria toda a porção visivel deste orificio, que descobriram afastando fortemente as côxas, e o encontraram quasi fechado pelas porções rôtas da membrana hymen, as quaes, tumidas e salientes, constituíam três tuberculos que se uniam convergindo para o centro do orificio, e entre os quaes viram, affastando-os, a mucosa ferida, ecchymotica, exsudando líquido sero-sanguinolento, que demonstrava, conjunctamente com as lesões ja mencionadas, ter havido traumatismo recente. Examinando a camisa que vestira a paciente na noite de suas nupcias acharam grandes manchas sanguineas, e outras amarelladas, cuja natureza somente o exame microscopico poderia determinar. E,

¹ Única edição do periódico que está disponível na Hemeroteca Digital: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

portanto, respondem: **ao primeiro quesito-sim, houve defloração; ao segundo quesito-sim, é de data recente; ao terceiro quesito-sim, data aproximadamente de trinta a quarenta horas** (Gazeta Médica da Bahia, 1879, p. 12-13, grifos nossos.)

O Dr. Braga não estava presente durante o exame, pois não pôde ser encontrado. Como citado acima, o texto publicado pela *Gazeta de Medicina da Bahia*, com base nos documentos legais e no exame médico-legal, dizia: “D’este exame resultou a conclusão unanime – que D. F.² havia sido deflorada recentemente, isto é, aproximadamente 30 a 40 horas antes” (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879, p. 10). Período correspondente ao seu curto casamento. Tal fato apenas tornou o sumiço do marido suspeito aos olhos da academia e da sociedade.

Inconformado, o Dr. Braga deixou a Bahia no dia 08 de dezembro e buscou pareceres de professores de medicina no Rio de Janeiro, em Coimbra e em Paris, tentando invalidar as conclusões dos peritos locais. As consultas obtidas foram publicadas, mas imediatamente contestadas na *Gazeta Médica da Bahia*. Anunciavam os médicos:

Apezar do interesse médico-legal do caso extraordinário que vamos narrar, nunca o traríamos à publicidade e a apreciação da classe médica, se a isso não fôssemos forçados pelo dever de legitima defesa **contra um ataque pouco leal e injusto, que ao nosso caracter profissional, como peritos, não duvidaram dirigir dous professores da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro** (Gazeta Médica da Bahia, 1879, p. 8, grifos nossos).

A polêmica ganhou grande repercussão. O sogro de Braga mandou imprimir um folheto intitulado *Monstruoso drama nupcial de que é protagonista o médico e lente da Faculdade de Medicina Dr. José Pedro de Souza Braga*, distribuído gratuitamente à população (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879).

De acordo com as notícias que chegaram aos ouvidos do médico obstetra português, Augusto Felipe Simões - um dos médicos a publicar um parecer sobre o caso -, o envolvimento da sociedade era tamanho que as opiniões eram escritas nas paredes:

Além d’estes documentos officiaes appareceram nos periódicos da Bahia muitos communicados pró e contra. A população daquella cidade interessouse vivamente nesta curiosissima e escandalosissima questão. Não faltou até quem, por não poder ir para o campo da imprensa, ou por não querer esperar pelo trabalho moroso dos prelos, desabafasse indomitas paixões e satisfizesse impaciencias mal soffridas, **escrevendo a carvão chufas e doestos pelas paredes das ruas** (Gazeta Médica da Bahia, 1879, p. 409-410, grifos nossos).

Em resposta aos pareceres e réplicas publicadas na revista médica, os médicos do Rio de Janeiro publicaram o opúsculo *Questão médico-legal Braga – Resposta dos Drs. Souza Lima e Feijó Filho*, que foi replicado pelos peritos baianos em março de 1879, com o artigo *Ainda o caso*

² “D.F.” é como alguns dos documentos se referiam a Cândida Ferreira para tentar preservar sua reputação.

de defloração post-nupcial, negada pelo marido. Em abril responderam também às consultas dos professores franceses Paul Brouardel e Depaul e do professor português Augusto Simões³.

Sobre os médicos do Rio de Janeiro, a quem a disputa se dirigia, era dito pelos profissionais baianos:

Por nossa parte deixamos á **profissão medica, tribunal competente para julgar-nos, a apreciação d'essa lealdade e franqueza com que o professor de medicina legal**, intervindo officiosamente n'esta questão melindrosa, não duvidou n'esse parecer recheiado de opiniões sem fundamento, – que estão banidas da sciencia foro –, **aggredir seus colegas, que exerceram a nobre e espinhosa missão de desagrar a honra e a justiça**, qualificando o exame médico-legal a que eles procederam com phrases que, ainda em defesa de seu cliente, qualquer advogado hesitaria empregar contra pessoas conceituadas (Gazeta Médica da Bahia, 1879, p. 26, grifos nossos).

Porém, mesmo o jornal enfatizando que após os exames foi comprovada a pureza de D. Cândida, toda essa exposição acima mencionada deixa evidente o tipo de constrangimento que a jovem teve que passar em uma sociedade extremamente patriarcal e moralista, em plena ascensão das ciências médicas e, principalmente da ginecologia, uma área coberta de melindres.

Mesmo que não levasse o seu nome, os jornais mencionavam o nome do seu marido e o seu pai e, por ser filha única, era evidente que se tratava dela. Como se não bastasse, o caso foi discutido por meses, adentrando o ano de 1879. Com sua vida e intimidades expostas nas páginas de jornais locais e internacionais, D. Cândida, que se tornou o objeto de estudo de tantos médicos e assunto amplamente discutido pela sociedade científica e comum, teve seus sentimentos e sua posição nessa história secundarizados, relegados à efeitos colaterais do incômodo dos homens.

TOQUE, MAS NÃO OLHE: A INTIMIDADE EXPOSTA E VIOLADA DA D. CÂNDIDA

Sabemos pouco sobre a nossa personagem, o que já diz muito. D. Cândida foi a protagonista fantasma de uma peça montada para ampla audiência e que, certamente, não desapareceu do imaginário local por bastante tempo.

Embora o caso não voltasse as páginas dos jornais, a nódoa deixada pelas atitudes do Dr. Braga permaneceria na história de D. Cândida, pois enquanto sobre a cabeça dele era colocada uma coroa de louros em forma de elogios publicados em jornais pelo seu brilhantismo acadêmico, sobre a dela restaria apenas a lembrança do seu casamento frustrado e, claro, o fruto dele: D. Maria da Glória Ferreira.

Antes de falarmos o pouco que sabemos sobre a filha desse casamento frustrado, vamos relembra alguns fatos sobre D. Cândida. Filha de um bem-sucedido comerciante português, Manoel Alves Ferreira, nossa personagem era filha única e, ao se casar, tinha a tenra idade de dezoito anos, mas que para a época era ideal para o casamento (*Dedo de Deos*, 1879). O Dr. Braga,

³ Todos esses documentos se encontram no compilado de 1879 da Gazeta Médica da Bahia, disponível na Hemeroteca Digital para consulta.

antes de ser seu noivo, fora seu médico, e um dos a detectar na moça uma doença cardíaca que, devido aos limites da época, não havia diagnóstico preciso (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879).

Ao analisarmos os numerosos escritos produzidos pelos médicos da Bahia e do Rio de Janeiro em sua disputa, torna-se evidente o quanto a situação da jovem foi fora do comum. Naquela metade do século XIX, a ginecologia ainda estava abrindo caminho entre o conhecimento científico e a sociedade, uma área recente e moralmente sensível (Dornellas, 2024).

Intervindo no terreno da reprodução e da sexualidade femininas, os ginecologistas estavam sujeitos aos questionamentos de ordem moral. Eles aliavam, paralelamente, o prestígio advindo com a maior precisão das intervenções, eficácia nos tratamentos e complexificação das teorias, à fragilidade moral inerente ao seu campo de atuação. Os casos de médicos famosos e reconhecidos que, por um lapso ameaçaram a autoridade de pais e maridos e sofreram perseguições públicas e mesmo judiciais, ilustra como a ginecologia se constituiu durante o século XIX, assentando suas fundações sobre um solo instável e perigoso. Ao mesmo tempo, definiu-se enquanto a especialidade guardiã da honra feminina e da regulação das manifestações corporais da mulher, de modo que a maternidade fosse bem encaminhada, a reprodução garantida e a ordem social cristalizada (Rohden, 2002, p. 115).

De acordo com Fabíola Rohden (2002), naquela época, as mulheres, habituadas ao cuidado e à confiança depositada em parteiras experientes, mostravam resistência em aceitar os médicos obstetras e suas instituições (as maternidades), rejeição que se explicava por fatores morais, culturais e pela limitada eficácia da medicina daquele tempo, o que tornava ainda mais difícil o avanço da ginecologia.

No cenário da década de 1870, ainda persistia uma forte desconfiança quanto à competência dos médicos e, sobretudo, quanto à presença masculina em um momento tão íntimo como o parto ou o exame dos órgãos genitais femininos (Freitas, 2008). Além disso, os hospitais destinados às chamadas “doenças das mulheres” eram frequentemente associados à prostituição e às enfermidades venéreas, o que afastava as mulheres consideradas respeitáveis (Rohden, 2002).

Exames de toque como os que foram feitos em D. Cândida eram ainda mais incomuns. Perrot (2007) menciona que, quando os médicos eram permitidos a fazer exames nas mulheres, havia a regra do “toque, mas não olhe”, ou seja, os médicos podiam apalpar, contanto que não olhassem para a paciente. Ela diz que no caso da ginecologia, a princípio, os exames também seguiam essa regra, mas à medida que a ciência avançava se tornava mais difícil segui-la. Como examinar algo que não se vê? O toque nem sempre detectava se havia um problema ou não.

Segundo Brenes (1991), a ausência de parturientes nos hospitais dificultava a prática obstétrica/ginecológica dos estudantes e médicos, que reclamavam constantemente da falta de mulheres para observação e treinamento. Diante da baixa adesão, médicos chegaram a propor medidas de controle estatal, como obrigar mulheres (ricas ou pobres) a registrar seus filhos junto às autoridades e, assim, incentivar (ou forçar) a procura pelos hospitais. A ideia era que, pela

vigilância e burocracia, as mulheres pobres preferissem recorrer ao hospital para evitar problemas legais.

No entanto, para além das questões morais, as mulheres abastadas também não desejavam ir aos hospitais porque, embora as instituições devessem seguir os preceitos da higiene, muitas vezes não o seguiam. À exemplo, a enfermaria para parturientes no Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, só ficou pronta em 1877, e se constituía em um pequeno quarto próximos as latrinas (Silva, 2011). Logo, preferiam ser atendidas em casa, de forma privada e limpa (Brenes, 1991), como foi o caso de D. Cândida, cujo exame de corpo de delito foi feito em sua cama de núpcias.

Diante dessas informações, é notável a forma atípica que tornou o caso dos Braga tão escandaloso e delicado. De acordo com os documentos fornecidos pela *Gazeta Médica da Bahia* (1879), que publica a entrevista feita ao senhor e a senhora Braga na íntegra, o marido admite ter feito um “exame de toque” na esposa antes de consumir o casamento e, diante das suas conclusões, percebeu que só teria prova da virgindade dela por meio do ato sexual em si. Ele, como médico, declarou em seu interrogatório à polícia que:

Perguntado quando verificou que sua mulher não se achava mais virgem?
Respondeu que o habito exterior de sua mulher dava signaes de suspeita de não virgindade, como fosse por exemplo: a flaccidez dos seios em numa moça de dezoito annos, o estado dos órgãos genitales externos, cujos grandes labios não apresentavam entre si em relação aos pequenos labios, e outros órgãos componentes do aparelho genital externo, a disposição que no estado de virgindade deve existir para constituir uma vulva virginal. Que guiado por esses signaes, **procurou praticar o toque vaginal com o dedo**, e que, apesar de imperfeita a exploração, continuou a pensar do mesmo modo, sendo de livre entrada a vagina, sem signal evidente de membrana hymen, existindo tambem abundante corrimto leucorrheico; e **depois disto consummou o acto**, e completou o seu juizo depois da confissão, ou exposição por ella feita de sua vida precedente (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879, p. 13-14, grifos nossos).

Segundo o Dr. Braga, sua esposa o negou três vezes antes que o casamento fosse consumado, pedindo para adiar para o outro dia, mas, segundo ele, o ato não poderia ser adiado diante dessa dúvida quanto a inocência da moça. Além disso, declarou nos autos uma confissão feita por D. Cândida, em que a moça admitiria ter sido violada ainda quando criança por um tio e, posteriormente, por um cliente do seu pai. Quando perguntada se seu marido havia feito alguma pergunta quanto a sua virgindade e se ela teria feito tal declaração, D. Cândida “respondeu que seu marido não lhe fizera pergunta alguma absolutamente” (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879, p. 46). Todas essas informações deixaram o caso complexo à vista dos médicos e da sociedade.

Portanto, contando com o marido, D. Cândida, foi examinada por seis médicos num intervalo de três dias e estes não seguiam a regra do “toque, mas não olhe”, caso contrário não teríamos tantas páginas de discussão e descrição do estado íntimo da sra. Braga. Como dito,

não era comum que as senhoras abastadas fossem ser examinadas nos hospitais, então o exame ocorreu em casa, na casa comprada para a construção da sua família e que se tornou palco desse grande escândalo.

As discussões quanto aos resultados dos autos dos exames eram publicadas nos jornais locais, ou seja, com a desculpa do debate acadêmico médico legal a intimidade de D. Cândida era exposta ao grande público de Salvador que, como mencionado, se achava no direito de opinar no caso, nem que fosse necessário escrever nas paredes com carvão.

Em relação ao século XIX, especialmente na sua segunda metade, Foucault (2021) observa que o corpo feminino foi intensamente sexualizado e medicalizado, sendo reduzido a sua função reprodutiva. Seus textos revelam como a ginecologia e a obstetrícia passaram a definir a mulher quase exclusivamente pelo “útero”, atribuindo-lhe uma natureza biológica instável.

Podemos observar esse fenômeno nas tensões e as disputas de poder e saber entre os especialistas baianos e os do Rio de Janeiro, que consistiam, sobretudo, em uma disputa pela legitimidade de definir a “verdade” sobre o corpo feminino. O parecer médico ganha o poder de determinar o futuro da mulher e do próprio casamento, deslocando a autoridade antes atribuída à palavra da família ou à da própria mulher. Como observa Sousa (2005), o saber médico não apenas produz conhecimento, mas também estabelece relações de poder e dominação: a mulher é transformada em objeto passivo, enquanto o médico, como sujeito do saber, exerce sua autoridade dentro do que Foucault (2021) denomina “regime de verdade”.

Se aplicarmos isso ao caso dos Braga e, especificamente, à D. Cândida, perceberemos como seu corpo foi usado como objeto de discussão em prol da defesa de sua honra, mas, ao mesmo tempo, como forma de assegurar aos homens envolvidos o poderio do conhecimento médico.

AS RELAÇÕES FAMILIARES E OS IMPRESSOS

Em seu primeiro artigo, publicado em janeiro de 1879, os senhores Barão de Itapuã, Dr. José Francisco da Silva Lima, Dr. Francisco José Teixeira, Dr. Domingos Carlos da Silva e Dr. Antonio Pacífico Pereira, todos os médicos presentes durante o exame de corpo de delito, justificaram o porquê de estarem publicando tal documento:

Provocados, porem de um modo pouco digno de collegas que occupam logar distincto no magistério superior, a instâncias do protagonista d’este estranho e lamentável drama nupcial, entendemos antepor a quaesquer considerações escrúpulos a obrigação indeclinável em que elle e seus patronos officiosos nos collocaram, de defendermo-nos de uma aggressão insólita, e calculadamente preparada para exautorar-nos perante o público extra-profissional, tão **fácil de** illudir d’estas questões scientificas especiaes (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879, p. 8).

O trecho ilustra as preocupações que levaram os médicos a se posicionarem publicamente quanto ao caso dos Braga. Em nenhum momento, ao longo da página de abertura da defesa

que estavam prestes a fazer, os autores demonstraram preocupação com a repercussão que as revelações contidas naquele documento poderiam ter na vida da jovem. Apenas mencionam seu colega médico, o Dr. Braga.

Tratava-se, infelizmente, de um membro da nossa classe, e além d'isso professor, e vantajosamente considerado n'este duplo character. Tanto bastava para calarmos um facto, embora de interesse scientifico, mas que repercutiu dolorosamente sobre toda a profissão denunciado como foi desde logo pela voz publica, e por alguns órgãos da imprensa local. (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879, p. 8).

O Barão de Itapuã, o primeiro signatário do documento, tinha sido nomeado em 1875 para o cargo de professor da cadeira de Clínica, onde ocorriam as práticas obstétricas no Hospital de São Cristóvão, o que o tornava um Professor de Partos (Brenes, 1991). Quando foi chamado para atender D. Cândida, as esperanças eram que a sua conclusão fosse um ponto final na discussão, afinal, de todos ali ele era o mais experiente e de maior status social. A contradição carioca certamente inflou a necessidade de uma defesa que não apenas protegesse seus próprios saberes e recentes responsabilidades para com o campo ginecológico, mas toda a cátedra baiana “perante o público extra-profissional, tão fácil de illudir d'estas questões scientificas especiaes” (*Gazeta Médica da Bahia*, 1879, p. 8).

Os jornais dos quais tivemos acesso defendem a família Ferreira, ou seja, D. Cândida, mas principalmente ao seu pai, tornando-a novamente uma protagonista fantasma. O jornal *A Balança*, na edição de 18 de dezembro de 1878, manifesta veemente repúdio ao Dr. Braga, recorrendo a uma escrita poética e ornamentada para narrar o escândalo. Lamentando a situação, o periódico menciona o Sr. Manoel Alves Ferreira, que teria sido “ferido no que possuía de mais sagrado” (*A Balança*, 18/12/1878, p. 2).

Após longas críticas e lamentos acerca da ruína dessa união, o texto dirige-se, ao final, à D. Cândida, nos seguintes termos:

Nada mais diremos, o entregamos aos tribunaes da consciência e da sociedade, **restando-nos pedir venia a Exm.â Sr.a D. Cândida Augusta Ferreira** se obrigados pela nossa posição de jornalista **fomos avivar sua dor profunda, e sentirmos igualmente o peso de sua vida.** (*A Balança*, 18/12/1878, p. 2, grifos nossos).

Outro fato interessante é que, embora realmente demonstrassem lamentar pela família da moça, os jornais tinham certo deleite ao publicar seu descontentamento, usando os termos rebuscados da época, faziam tanto furor sobre o caso que chegaram mesmo a escrever em nota de rodapé um recado para o futuro filho de D. Cândida (*Dedo de Deos*, 1879).

Embora tenha sido apenas uma noite em que estiveram casados, D. Cândida e o Dr. Braga deram frutos. Não tem como saber o que levou o jornal *Dedo de Deos* a publicar uma edição

completa detalhando cada momento do caso, já que a data não consta no documento, porém, podemos supor que o autor tenha reavivado o acontecimento com a volta do Dr. Braga da França e com a evidente gravidez de D. Cândida, pois dedica especial atenção a esses dois fatores.

Ao supor que se tratava de um filho homem, o jornal lamenta pela criança diante do caráter do pai. Dedicar-lhe um discurso caloroso, afirmando não ser sua culpa ter nascido em tais circunstâncias e que seu futuro não deve ser definido pelas escolhas paternas. É um belo e longo discurso, de fato, mas nos chama a atenção como nada semelhante foi dedicado à jovem arruinada.

(*) Infeliz!! Que digo eu? infeliz não; tu nao tens responsabilidade nos actos de teu pai, tu nao o escolheste para esse fim, tu nada eras quando elle principiou a sua obra e pouco és ainda, quando elle continúa na senda encetada; mas, meu innocente, meu martyr, seras um dia homem, terás conhecimento do bem e do mal, liberdade de escolha e meios de fazeres uma ou outra cousa (*Dedo de Deos*, 1879, p. 1).

O trecho acima inaugura uma sequência de dezenove parágrafos espremidos na folha do periódico, todos voltados à sorte do descendente do casal Braga. Chama a atenção tamanha dedicação de espaço para uma criança que, apesar de toda a expectativa pública por um herdeiro, acaba por ser uma filha: D. Maria da Glória Ferreira. É sintomático que ela surja nos registros como Ferreira, e não Braga; um indício de que, após o abandono do Dr. Braga, foi o avô materno quem assumiu as providências e a proteção da neta e da filha.

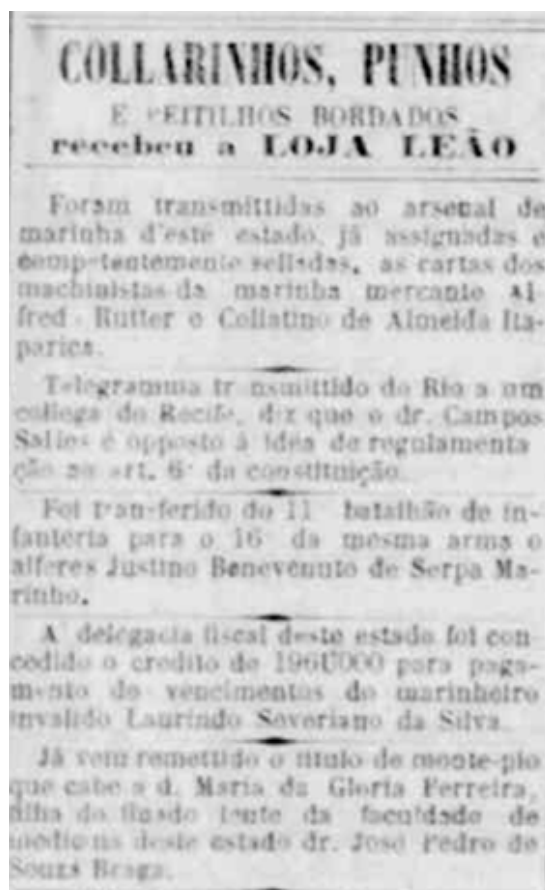
Após o breve e barulhento interesse em torno de seu nascimento, a trajetória de Maria da Glória mergulha em um prolongado vácuo documental. Durante décadas, seu nome desaparece completamente das páginas dos jornais, evidenciando que a sociedade que outrora esquadrinhou o ventre de sua mãe não reservava qualquer espaço para a existência daquela que nasceu sob o estigma do escândalo. Sua figura só emerge desse silêncio em 1898, quando a morte do Dr. Braga a arrasta de volta à esfera pública.

Ironicamente, ela ressurgir não como um sujeito com voz, mas como uma herdeira convocada pela burocracia do monte-pio (uma espécie de herança deixada ao parente mais próximo), reafirmando que sua visibilidade estava condicionada, até o fim, à sombra da figura paterna.

D. Cândida, por outro lado, depois de 1879, não ressurgir em nenhum dos jornais que tivemos acesso, voltando ao silenciamento. Já seu pai aparece apenas como referência em alguns noticiários de venda de propriedades próximas à sua casa.

Enquanto isso, o Dr. Braga continua a ser mencionado com honras pelos seus alcances médicos, como ter se tornado professor titular da Faculdade de Medicina da Bahia, ter publicado dois livros, ter sido homenageado pelos seus alunos com um quadro pintado a óleo etc.

Figura 1 – *Jornal de Notícias* (BA) – 14 de setembro de 1898



Fonte: Hemeroteca Digital.

D. Cândida e sua filha, D. Maria da Glória, portanto, são nossas duas figuras femininas dentro desse cenário saturado de masculinidade.

O fato de não termos notícias delas nos jornais, no entanto, não oblitera a convivência diária com a sociedade que sabia de todo o desenrolar daquela história, não diminui o impacto que o caso teve em suas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o *Dedo de Deos* (1879), no dia 08 de dezembro de 1878, o Dr. Braga fora citado por um oficial de justiça dentro do navio que estava embarcando para o Rio de Janeiro. O jornal *O Monitor* de 12 de dezembro de 1879, nos dá um desfecho para essa história. No contexto do Direito brasileiro do século XIX, o apelante é aquele que, por insatisfação com a sentença da primeira instância recorre à segunda, coordenada por um juízo superior (Noronha, 2015).

Como demonstrado na Figura 2, o apelante em questão fora o Dr. Braga, e este recurso pedia alteração da sentença final, que, como colocado pelo periódico, anulou todo o processo.

Figura 2 – O Monitor, 12/11/1879



Fonte: Hemeroteca Digital

Não sabemos qual foi a decisão da primeira instância, tampouco o que o Dr. Braga solicitou que fosse anulado. O que podemos afirmar é que, de acordo com as leis da época, não era possível dissolver o matrimônio por esse caminho, portanto essa não era a questão em pauta. Juridicamente, D. Cândida permaneceria casada com o Dr. Braga, a menos que o casamento fosse anulado pela Igreja — hipótese inviabilizada pela existência da gravidez.

Em última análise, a trajetória de Cândida Augusta Ferreira e de sua filha, Maria da Glória, revela que o silêncio foi a única herança incontestável deixada pelo Dr. José Pedro Braga. Ao transformar a intimidade de Cândida em um “corpo de delito” e o nascimento de Maria da Glória em um espetáculo de dezenove parágrafos sobre a honra masculina, a ciência médica e a imprensa oitocentista cumpriram seu papel: apagaram o sujeito para preservar a norma.

Ao fim deste percurso, resta-nos a imagem de duas mulheres cujas vidas foram atravessadas pelo rigor de um olhar médico que via corpos, mas ignorava sujeitos. Cândida, reduzida a um exame de virgindade, e Maria da Glória, reduzida a uma expectativa de herdeiro varão, personificam o preço da honra no Brasil do século XIX. Este artigo buscou romper o vácuo documental que as isolou, mostrando que, por trás da disputa ruidosa entre os médicos da Bahia e do Rio de Janeiro, existiam vidas que foram silenciadas pelo peso do papel e pela frieza da ciência. A história, aqui, cumpre seu papel de não apenas registrar o escândalo, mas de escutar o silêncio.

REFERÊNCIAS

A BALANÇA, Bahia, 18 de dezembro de 1878, nº 4, p. 1-4. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 15 de outubro de 2025.

BRENES, Anayansi Correa. História da parturição no Brasil, século XIX. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 135-149, abr./jun. 1991. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csp/a/CxqTd865NCKejSqK4QWzVVh/>. Acesso em: 05 de fevereiro 2026.

DORNELAS, Isabella de Oliveira. Criação das Faculdades de Medicina no Período Imperial Brasileiro. **Silloge**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/137/122>. Acesso em: 20 de setembro de 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, Volume 1: a vontade de saber**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica: uma arqueologia do olhar médico**. Tradução de Roberto Machado. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREITAS, Patrícia de. “A mulher é seu útero”. A criação da moderna medicina feminina no Brasil. **Antíteses**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 174–187, 2008. DOI: 10.5433/1984-3356.2008v1n2p174. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/1431>. Acesso em: 20 set. 2025.

GAZETA MÉDICA DA BAHIA, Caso de defloração post-nupcial negada pelo marido; Contestação extra-judiciária do exame médico-legal; Protesto e réplica dos peritos.

GAZETA MÉDICA DA BAHIA, Bahia, 1878, v. 4, p. 17-57. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 12 de setembro de 2025.

O DEDO DE DEOS, Bahia, 1879, nº5, 1-4. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 12 de setembro de 2025.

O MONITOR, Bahia, 12 de dezembro de 1879, 1-4. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2026.]

JORNAL DE NOTÍCIAS, Bahia, 14 de setembro de 1898, 1-4. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2026.

ROHDEN, Fabíola. Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 8, n. 17, p. 101-125, jun. 2002. DOI: 10.1590/S0104-71832002000100006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/XrT4FHsQ9PQm6yJpM3Dmxsc/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ROHDEN, Fabíola. **Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001. (Coleção Antropologia & Saúde). Disponível em: <https://books.scielo.org/id/8m665/pdf/rohden-9788575413999.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2025.

SOUSA, Priscila Susan Miranda de. **As Parteiras e os Médicos: a inserção do gênero masculino numa realidade feminina (século XIX e início do século XX)**. 2005. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

HISTÓRIAS EM IMAGENS: PROJETO DE FOTOLIVRO TEMÁTICO SOBRE A JORNADA, PROCESSO E PRODUTO DE UM ARTESÃO PARAIBANO

Nina Karl dos Anjos

INTRODUÇÃO

Este estudo traz uma reflexão sobre a importância da tradição, no caso as expressões culturais por meio do artesanato, para a construção e fortalecimento do senso de comunidade e pertencimento em uma região, e os desafios que se apresentam para tal. Pierre Bourdieu explora como o *habitus* (os sistemas de disposições duráveis que as pessoas desenvolvem ao longo da vida) é frequentemente transmitido dentro de famílias e comunidades. No contexto do artesanato, isso se manifesta na maneira como as habilidades, técnicas e conhecimentos são passados de geração em geração dentro de um grupo familiar ou comunitário (Bourdieu, 2003).

O artesanato, por estar intrinsecamente ligado ao território e este geralmente pertencer a regiões onde os bens culturais tidos como mais relevantes ou não chegam ou não são produzidos como nos grandes centros urbanos, provoca um certo grau de preconceito e desvalorização por parte da própria sociedade, dada a visão de que os produtos artesanais vêm de camadas subalternas da sociedade (Borges, 2011). No caso do artesanato paraibano aqui estudado, embora seja reconhecido como um movimento cultural e tradicional, e a capital paraibana faça parte da rede de Cidades Criativas da Unesco¹, o estado ainda enfrenta desafios significativos na valorização e no reconhecimento do artesanato e dos artesãos.

O desenvolvimento deste estudo iniciou-se com a experiência imersiva da autora, então estudante de graduação em Design na Universidade Federal da Paraíba, em manifestações da cultura popular, por meio de um projeto de extensão que possibilitou a aproximação com expressões e produções culturais, particularmente o artesanato, no estado da Paraíba.

A imersão na vivência da rica e variada tradição artesanal em cerâmica da região revelou um campo fértil para o desenvolvimento da pesquisa, que também pretendeu, ao focar no artesanato, ampliar seu escopo, ou seja, contribuir para a ampliação da visibilidade do artesanato como expressão artística, cultural e como modo de lidar com a vida: que as mãos que tocam o barro, retoquem outros olhares. É em função disso, e no interesse de alcançar tantos outros para além dos locais de criação das obras, que recorreremos à fotografia, de uma só vez, como registro

¹ A Rede de Cidades Criativas da UNESCO é um grupo de cidades que identificam a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento sustentável. Tem como objetivo o fortalecimento das indústrias culturais e a cooperação internacional. (MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS DE PORTUGAL, [s.d.]).

e divulgação. Soma-se a isso o interesse de fomentar interlocuções mais intensas e instigantes entre a universidade e a comunidade, no qual esse projeto se insere, respeitando e integrando as práticas culturais no contexto contemporâneo brasileiro.

Manzini (2017) argumenta que o design deve ser visto como um processo colaborativo, onde o designer atua não apenas como criador, mas como facilitador de soluções que envolvem múltiplos atores sociais (Manzini, 2017). Essa abordagem é particularmente relevante no contexto do artesanato, onde o designer pode contribuir para a valorização das práticas artesanais ao integrar elementos de sustentabilidade e inovação social em seus projetos. No entanto, Adélia Borges destaca o cuidado que se deve ter para que a relação “artesanato com design” não se torne um “morango com chantilly”. Isso é, o design não deve se tornar um incremento com o intuito de encarecer o artefato, o que muitas vezes acontece (Borges, 2011).

No campo do design, a fotografia desempenha um papel crucial na construção de narrativas visuais que comuniquem conceitos, ideias e valores. E pode ser uma abordagem de resgate cultural, devido à sua capacidade de ser um poderoso meio de comunicação.

Tendo o design e a fotografia a capacidade de alterar a percepção da realidade, seriam eles capazes de preservar expressões culturais? Essa é a pergunta que provocou o questionamento que impulsionou este trabalho: como o design pode contribuir para a preservação e valorização de uma cultura e técnica a partir da comunicação visual dada por imagens fotográficas? Essa questão permitiu o levantamento de outras reflexões acerca, por exemplo, da relação entre o artesanato e o design; a relevância do design social e a influência da sua abordagem de desenvolvimento para resolução de um projeto; e a fotografia e sua visão social.

Portanto, o trabalho teve como objetivo geral a produção e diagramação de um fotolivro usando técnicas fotográficas e do design gráfico editorial para registrar os processos e produções de um artesão paraibano. E como objetivos específicos: identificar elementos visuais da cultura paraibana que possam ser incorporados ao projeto; coletar dados do artesão paraibano referentes a sua trajetória, técnicas e inspirações; documentar os processos criativos e as produções do artesão de maneira que as imagens refletem a essência e a identidade do artesanato paraibano; registrar, valorizar, diagramar e divulgar o trabalho do profissional.

Sendo assim, a contribuição do estudo está no fato de que, embora o artesanato paraibano seja reconhecido como um movimento cultural e tradicional, como dito acima, ainda são necessárias iniciativas além da promoção de valorização para área, iniciativas que garantam a divulgação, a preservação da prática e fortaleçam a conexão entre a universidade e a sociedade, criando oportunidades para projetos futuros que beneficiem tanto os artesãos quanto a comunidade acadêmica.

Esse vínculo permite aprofundar a compreensão sobre como o design pode atuar como uma ferramenta para o desenvolvimento social e cultural, contribuindo para projetos que busquem integrar a universidade e a sociedade.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fim de responder à pergunta de pesquisa, foi realizado um estudo bibliográfico abrangendo os temas que envolveram o trabalho. A revisão da literatura, realizada com base em pesquisadores das áreas envolvidas, permitiu compreender perspectivas, conceitos e debates que fundamentaram a investigação do estudo.

Assim como ocorre com o termo “design”, há discordância em relação aos limites entre o que é artesanato, fazer manual, artes plásticas ou arte popular. Essa definição é importante para o entendimento do artesanato como identidade territorial e cultural brasileira e sua conexão com o design. Por isso, nesta pesquisa, o artesanato foi abordado como o trabalho realizado totalmente à mão, com uso de ferramentas ou meios mecânicos, desenvolvido de forma coletiva, de aprendizado oral e ametódico, muitas vezes passado por gerações entre familiares ou integrantes de uma comunidade (UNESCO, 1997). Enquanto o design, em contrapartida, apresenta valor técnico ligado à ergonomia, à percepção, à antropologia, à tecnologia, à economia e à ecologia simultaneamente e tem caráter formal e acadêmico (Redig, 1977 *apud* Rossi, 2017).

É fato que o distanciamento entre essas áreas no Brasil tenha sido motivado especialmente durante o período modernista, no qual se priorizavam produtos com uma estética industrial (Rossi, 2016). Já a sua aproximação, no Brasil, teve início em 1960 por meio de designers e arquitetos que buscavam trazer a brasilidade em seus projetos através do artesanato (Dos Anjos *et al*, 2021). Ocorreram avanços relevantes só por volta de 1990, como surgimento, resultado de alguns esforços governamentais, de instituições de suporte e incentivo ao artesanato: o Programa do Artesanato Brasileiro do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (PAB/MDIC) e o Programa Sebrae de Artesanato, que utilizaram do associativismo, capacitação empresarial e intervenções de design no modo de produção artesanal (Cavalcanti, 2017; Fernandes, 2017; Dos Anjos *et al*, 2021).

A motivação do governo brasileiro tem um forte viés econômico e comercial (Dos Anjos *et al*, 2021), afinal, são 8,5 milhões de brasileiros envolvidos no setor artesanal, que representam cerca de 50 bilhões de reais ao ano (ASN, 2022). Assim, a atuação de programas e órgãos governamentais promove medidas para incentivar o artesão a se tornar um empreendedor, por meio de um discurso de geração de renda e reconhecimento cultural dos povos. Entretanto, essa transição nem sempre é benéfica para os artesãos.

Do ponto de vista comercial, o empreendedorismo pode ampliar as oportunidades de mercado e fortalecer a sustentabilidade econômica do setor. Contudo, no que diz respeito à preservação cultural, há o risco de descaracterização das tradições e da identidade artesanal diante das exigências do mercado. A globalização, a concorrência com a produção industrial e o turismo são desafios que podem transformar o artesanato em mero produto comercial, enfraquecendo seu valor simbólico e cultural (Rossi, 2017; Noronha, 2017; Cavalcanti, 2017; Dos Anjos *et al*, 2021). Nesse contexto, o design pode desempenhar um papel estratégico ao intervir de forma

equilibrada no meio artesanal, contribuindo tanto para a valorização comercial quanto para a preservação da identidade cultural das práticas artesanais.

Se por um lado, o intermédio do design no setor artesanal auxilia os produtores a adaptar-se às condições atuais do mercado, por outro lado, a “mercadorização do artesanato” (Keller, 2014 *apud* Dos Anjos et al, 2017) levanta questionamentos sobre identidade, tradição, singularidade e história a se perderem diante das exigências do mercado (Dos Anjos *et al*, 2017). A busca pelos objetivos institucionais somada à velocidade do mercado, muitas vezes atropela etapas de análises e avaliações estratégicas de abordagens com as comunidades, conhecimento sobre os grupos de artesãos ou tipologias (Engler e Mourão, 2017).

Diversos designers renomados têm explorado a colaboração com artesãos como uma forma de revitalizar e valorizar as práticas tradicionais, ao mesmo tempo em que introduzem inovações que aumentam a competitividade e a sustentabilidade desses produtos. Um exemplo notável é o trabalho do designer brasileiro Marcelo Rosenbaum, que desenvolveu o projeto “A Gente Transforma”². Este projeto buscou promover o desenvolvimento comunitário através do design, trabalhando diretamente com artesãos de comunidades brasileiras para criar produtos, e fomentar ações que valorizam as técnicas locais e ao mesmo tempo alcançam mercados globais. Rosenbaum defende que a parceria entre designers e artesãos é uma via de mão dupla, onde ambos os lados aprendem e se enriquecem cultural e profissionalmente. Em relação ao design social, há autores que acreditam que o design, por sua própria natureza, poderia ser essencialmente social, pois está intrinsecamente ligado às pessoas e à materialização de questões humanas, mediando a relação entre o ser humano e os objetos que o cercam. Dito isso, Victor Papanek (1985) argumenta que o design deve ser uma ferramenta de transformação social, atendendo a necessidades reais em vez de se limitar a impulsos mercadológicos. No entanto, a forte associação histórica da profissão com a indústria e o sistema econômico vigente distorceu parte de suas diretrizes, fazendo com que, em muitos casos, o design se restringisse à esfera estética e tecnológica, afastando-se de seu potencial de impacto social (Araujo, 2017; Fornasier *et al*, 2012).

Diante desse cenário, Manzini (2008) aponta que conduzir projetos sustentáveis, ligados a aspectos sociais e/ou ambientais, exige uma descontinuidade com o processo projetual tradicional e seus resultados convencionais. Para que os projetos alcancem soluções alinhadas às necessidades da sociedade, é necessário que eles se distanciam de abordagens padronizadas e adotem práticas orientadas pelas necessidades da comunidade. Abordagens essas que se relacionam ao design participativo e ao design colaborativo. Dessa forma, o design social, utilizando a abordagem metodológica do Design Centrado no Ser Humano (*Human Centered Design*), coloca o usuário no centro do processo, promovendo uma relação direta com o ambiente e a cultura local (Josino, 2017 *apud* Lobach, 2001).

² A Gente Transforma. Colher de galhos do Molongó. Disponível em: <https://agentetransforma.org.br/projetos/colecao-molongo/colher-de-galhos-do-molongo/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

Assim, o design social não apenas questiona os limites entre estética, tecnologia e impacto social, mas também ressignifica o papel do designer na sociedade. Ao ampliar o espaço para a participação coletiva, o design passa a ser não apenas uma ferramenta de transformação, mas um campo de disputa e reflexão sobre sua própria natureza e alcance.

O livro é a forma mais antiga de documentação do mundo, contando com uma história que percorre mais de quatro mil anos, e registra conhecimentos, crenças e memórias da humanidade (Haslam, 2007). Hoje, um livro pode ser definido como: “um suporte portátil que consiste em uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço” (Haslam, 2007 p. 9). No entanto, etimologicamente, a palavra “livro”, do latim “liber”, significa “entrecascas” ou parte interior das cascas de árvores, o que demonstra o contexto histórico de seu surgimento e seu processo de evolução para se tornar fisicamente os livros que conhecemos hoje. Ainda que novas formas midiáticas tenham surgido, abalando sua forma física, como no caso dos e-books, e o domínio dos livros como principal meio de comunicação e documentação, sua importância histórica, política, religiosa, cultural, econômica e social prevalece (Pater, 2020). Desta forma, podemos afirmar que os livros têm uma importância sociocultural complexa, sendo não apenas meios de informação, como também de registros culturais que percorrem gerações.

A documentação está enraizada no trabalho do designer gráfico e se dá pelo registro dos textos e imagens. No caso dos livros, o ponto de partida é a documentação das ideias e/ou pesquisas do autor, que podem ser manipuladas por um designer, como ocorre com as fotografias, que são documentos visuais. Já o pensamento analítico é tido, por exemplo, por meio da segmentação e hierarquização das informações. A expressão objetiva contribui para posicionar emocionalmente o leitor, e pode ocorrer por meio de cores ou simbolismos, enquanto o conceito é basicamente a identidade do editorial (Haslam, 2007).

A relação técnica e subjetiva no design editorial estão tão entrelaçadas, que o conceito e a expressividade de um texto se dão por artifícios organizacionais de design. A construção narrativa visual ocorre por imagens, que servem não apenas como complemento de texto, mas como elemento expressivo capaz de se comunicar por si só. As imagens podem comunicar dados, por meio de gráficos, e momentos, situações ou perspectivas, por meio de fotografias e ilustrações. As imagens mudam o ritmo do livro e, diferentemente dos textos, deixam de determinar o direcionamento do olhar do leitor. Em projetos nos quais a imagem assume protagonismo, como em fotolivros ou livros de artista, sua disposição no espaço da página pode desafiar convenções e propor leituras mais sensoriais ou subjetivas, reforçando o potencial autoral do design (Haslam, 2007). A complexidade da fotografia e seu papel histórico-social contrastam com a simplicidade do ato tecnológico de fotografar (Shimoda e Oliveira, 2019).

No mundo contemporâneo somos bombardeados por imagens a todo tempo e em todos os lugares, seja nos meios de comunicação ou na vida cotidiana. Junto a isso, “a imagem é pesada,

imóvel, obstinada”, por isso a sociedade se apoia nela (Barthes, 2018, p. 19). Enquanto “na ciência ver é crer, na vida cotidiana, crer é ver” (Brym, 2006, p.40). E essa abundância da visualidade técnica se torna uma válvula de escape para muitas pessoas, já que “não se pode possuir a realidade, mas pode possuir-se (e ser-se possuído por) imagens” (SONTAG, 1986 p.144). O curioso é o fato de que apesar da sua presença constante na sociedade, muitos não sabem decifrá-las - são “analfabetos fotográficos”. E sendo a fotografia “perigosa”, essa falta de interpretação e entendimento distorce a visão de realidade social e cultural (Barthes, 2018; Flusser, 2018).

Nesse sentido, a fotografia ultrapassa sua função meramente representativa e se torna um instrumento de mediação entre o real e a construção social da realidade. Seu poder de registrar, preservar e provocar reflexões revela não apenas a sua influência na percepção social, mas também o perigo da alienação diante da imagem. Em um mundo saturado de visualidade técnica, compreender a fotografia vai além do ato de ver - exige interpretação crítica e consciência de seu papel na construção da memória, da cultura e da identidade.

DESENVOLVIMENTO

Esta pesquisa utilizou uma abordagem qualitativa, pois buscou compreender e interpretar o trabalho artesanal por meio da fotografia, que é subjetiva e rica em significados culturais. Sua metodologia foi inspirada nos processos de projeção do *design thinking*, que tem como característica uma abordagem centrada no usuário para a inovação, que se baseia no uso de ferramentas de design para integrar as necessidades das pessoas e as possibilidades da tecnologia (Ideo, s.d). A pesquisa está classificada, quanto aos seus fins, como exploratória e descritiva. Exploratória, porque visou investigar a valorização do artesanato paraibano; e descritiva, pois teve como objetivo registrar e apresentar o processo criativo de um artesão específico através do design, fotografia e entrevistas, obtidas pela pesquisa de campo.

Figura 1 – Descrição das etapas da pesquisa



Fonte: A Autora

Este processo de imersão do trabalho foi importante para o entendimento do simbolismo que elementos como cor, forma e textura trazem para a cultura popular da região e para o trabalho de Dadá. O conhecimento do processo e da história do artesão gerou *insights* e contribuiu em decisões relacionadas ao projeto gráfico, trazendo a identidade do mesmo no fotolivro. Também por meio dessa etapa foi possível identificar requisitos necessários para o desenvolvimento do projeto. Para a produção do fotolivro, foi realizado um ensaio fotográfico documental com o artesão retratado, buscando captar seu ambiente de trabalho. A escolha do cunho documental para os registros fotográficos se deu a fim de que não houvesse interferência em seu processo artesanal, e que fossem registradas apenas imagens espontâneas, privilegiando a luz natural e a habitualidade de seu processo. Foram realizados diversos registros durante o desenvolvimento de diferentes etapas do trabalho, desde a manipulação dos materiais até a finalização das peças, com o objetivo de documentar não apenas o produto acabado, mas também o gesto, a concentração e a relação do artesão com sua prática.

Na segunda etapa, foi necessário organizar e interpretar os dados coletados na etapa de imersão. Sendo assim, a fase de análise e síntese teve por objetivo transformar as informações em diretrizes concretas para o projeto do fotolivro. Para isso, a etapa foi estruturada em três partes: a Síntese da pesquisa de campo, onde foram consolidadas as principais descobertas a partir do contato com o artesão; a Análise de semelhantes, que permitiu entender referências e inspirações dentro de projetos semelhantes; e a definição de Requisitos e parâmetros, que estabeleceu critérios fundamentais para a construção do produto final.

Para garantir um produto equilibrado, o quadro de requisitos e parâmetros foi categorizado de acordo com as três funções essenciais do design descritas por Lobach (2001): estéticas, simbólicas e práticas. A função estética tem o intuito de tornar o produto atraente ao usuário, visto que a percepção visual é primordial para tal feito (Baxter, 2000). A função simbólica agrega valor sentimental, neste caso, transmitida por meio da história e da personalidade de Dadá. Por fim, a função prática está associada a ergonomia, precificação e princípios visuais técnicos, garantindo usabilidade e eficiência. Esses requisitos foram também referenciados quanto a sua prioridade, podendo ser obrigatórios ou desejáveis, a fim de reconhecer o que é ou não favorito a ser realizado.

Tabela 1 – Requisitos e parâmetros

Categoria	Requisito	Parâmetro	Prioridade
Estética	Cores que identifiquem a cultura local	Paleta de cores vibrantes que contrastam entre si	Obrigatório
	Tipologia marcante	Fonte com traços marcantes que expressam o fazer manual	Desejável
	Elementos que caracterizem o artesanato	Uso de técnicas manuais de encadernação	Obrigatório

Simbólica	Valorização cultural local	Referências narrativas que representam a região	Obrigatório
	Personalidade do artesão	Técnicas de costura e colagens Elementos gráficos	Obrigatório
Prática	Ergonomia	Legibilidade Fácil manuseio e transporte	Obrigatório
	Sustentabilidade	Materiais reutilizáveis Técnicas de impressão	Desejável

Fonte: A Autora

A etapa de ideação marca o início do processo prático e projetual do trabalho, onde as primeiras decisões criativas e gráficas são tomadas. Nessa fase, é fundamental definir os aspectos que servem como base para a identidade visual do projeto, como a escolha da paleta de cores, a tipografia e a composição geral dos elementos. Essas decisões são essenciais para garantir que o projeto tenha uma linguagem visual coesa e alinhada aos objetivos estabelecidos. Posto isso, foram usadas ferramentas como o desenvolvimento de *moodboards* e *brainstorming*.

O processo de prototipagem é fundamental para aprimorar a versão final do projeto, e garantir a diminuição de possíveis riscos (IDEO, s.d.). É a etapa em que as ideias anteriormente concebidas ganham formas tangíveis, e são criadas versões preliminares do projeto final. A experimentação com diferentes materiais, formatos e encadernações possibilita avaliar a viabilidade técnica das escolhas feitas, além de identificar ajustes necessários para aprimorar a experiência visual e tátil do produto final. Esse processo interativo é essencial para garantir que o resultado final esteja alinhado com a proposta estética e conceitual do trabalho.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Por meio das análises, foram identificadas especificidades técnicas que contribuíram para o desenvolvimento do produto final. A diversidade de formatos e predominância de acabamentos em papel fosco para a impressão, o que demonstra a diversidade de disposições de grid e diagramações que este tipo de livro permite. Em relação ao projeto gráfico, foi possível identificar a variação e a intensidade de cores integradas, em especial as primárias: vermelho, azul e amarelo. Além disso, foi constatada em muitos casos, a presença de mais de uma tipografia. As tipografias, sem serifa e arredondadas de forma geral dos casos analisados, expressaram o fazer manual regional, visto que apresentavam texturas e formatos artesanais, enquanto as fotografias e ilustrações enriquecem os conteúdos e compuseram o design editorial de forma positiva sem causar poluição visual.

O resultado do fotolivro (Figura 2) é composto por três elementos externos: capa, cinta e guarda; e por dois elementos internos, sendo seis cadernos que constituem o miolo, e cortes superior, dianteiro e inferior que refletem a essência do trabalho artesanal do artesão retratado,

alinhando estética, simbolismo e materialidade. O produto foi concebido para evidenciar tanto o processo de criação quanto a história pessoal de Dadá, proporcionando uma experiência sensorial e significativa ao leitor. Todos os elementos foram cuidadosamente selecionados para reforçar a identidade do projeto, desde a edição e configuração das fotografias até a escolha dos materiais, encadernação artesanal e organização dos capítulos. Porém, algumas questões devem ser observadas para um olhar mais atento sobre detalhes que podem influenciar a experiência do leitor e a percepção dos elementos visuais e narrativos.

Figura 2 – Fotolivro



Fonte: A Autora

Foram escolhidas as imagens que melhor expressassem sua sensibilidade e apreço pelo fazer artesanal. Quanto à capa do fotolivro, ela foi elaborada com papel paraná, escolhido estrategicamente por sua textura e estética, que remetem diretamente à matéria-prima utilizada na papietagem. Esse material confere uma identidade artesanal ao projeto, reforçando o elo entre o objeto final e a técnica do artesão retratado, que se destaca pelo aspecto rústico e sólido.

A encadernação foi realizada manualmente por meio da técnica de costura copta, o que garante flexibilidade na abertura do livro e uma estética condizente com a proposta artesanal do projeto.

Em relação à estrutura do conteúdo do fotolivro, foi estabelecida de maneira a destacar a história, processo e produto de Dadá Venceslau. Dessa maneira, a obra foi dividida em três capítulos denominados: (1) Quem sou, (2) Meu fazer e (3) O que crio, antecedidos pelo prefácio, que resume o conteúdo abordado e o cenário acadêmico em que foi desenvolvido. Cada seção é

autônoma, logo o livro pode ser lido sem ordem determinante, e foi estruturada para criar uma narrativa fluida que usasse as imagens fotográficas e textos para se completar.

Assim como observado na análise de semelhante, as cores foram usadas para marcar as transições de capítulos (Figura 3). Essa escolha não apenas facilita a navegação do leitor, mas também reforça a identidade visual e a coerência gráfica do projeto.

Figura 3 – Transição de capítulos



Fonte: A Autora

A respeito dos requisitos e parâmetros estabelecidos no início do projeto, as decisões relacionadas ao projeto gráfico atenderam aos requisitos estéticos e simbólicos do produto, enquanto as escolhas do projeto físico corresponderam à categoria de requisitos práticos. O único requisito não alcançado foi em relação à sustentabilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do trabalho permitiu explorar a intersecção entre design, artesanato e fotografia como forma de preservação e valorização da cultura popular paraibana. O projeto demonstrou que o design pode atuar como uma ferramenta essencial na comunicação visual de expressões culturais, reforçando a tese de que a fotografia e a edição editorial têm o potencial de preservar e divulgar técnicas tradicionais. Sendo assim, o fotolivro produzido cumpre seus objetivos ao registrar, valorizar, diagramar e divulgar o trabalho de Dadá Venceslau e documentar visual e narrativamente, sua trajetória, processo criativo e peças, destacando a importância da papietagem como expressão artística e cultural.

A recepção positiva do artesão retratado no fotolivro, que se emocionou ao ver seu trabalho representado, reafirma a relevância deste projeto como forma de valorização da cultura artesanal local. A experiência também reforçou a importância da interação entre universidade e sociedade, mostrando como o design social pode contribuir para a documentação e divulgação de práticas culturais muitas vezes subestimadas. Como estudante de design, a experiência enriqueceu minha formação me permitindo explorar novas formas de comunicação, principalmente na etapa de imersão. Também ampliou minha percepção sobre trocas de conhecimento e construção de narrativas pela escuta e contato com o universo do artesanato.

Apesar dos resultados positivos, há aspectos que poderiam ser aprimorados em uma futura edição do fotolivro. Um dos principais pontos de melhoria seria a incorporação de materiais mais sustentáveis, visto que essa era uma característica desejável, mas não foi plenamente alcançada. Além disso, uma nova edição poderia expandir ou aprofundar os capítulos existentes, enriquecendo a experiência do leitor e proporcionando um olhar mais detalhado sobre o universo do artesanato de algum artesão. Essas melhorias tornariam o projeto ainda mais significativo e impactante tanto para o público quanto para o artesão retratado.

Por fim, este trabalho não se encerra com a finalização do fotolivro. Mas abre possibilidades para futuras edições, expansões e aplicações em outros contextos do artesanato paraibano ou outras regiões. O design, aliado à fotografia, provou ser um instrumento potente de registro, expressão e fortalecimento cultural, contribuindo para a reflexão sobre as formas de preservar e comunicar saberes tradicionais no contexto contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Renata Mattos Eyer de. Um olhar sobre o design social e a prática do design em parceria, p. 19-28. IN: **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, 2017. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/02-20537/>. Acesso em: 6 fev. 2025.

ASN. **Artesanato vive movimento de crescimento de demanda e do número de profissionais cadastrados**. Disponível em: <https://agenciasebrae.com.br/cultura-empREENDEDORA/artesanato-vive-movimento-decrescimento-de-demanda-e-do-numero-de-profissionais-cadastrados/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAXTER, Mike. **Product Design: Practical Methods for the Systematic Development of New Products**. London: Chapman & Hall, 2000.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. 12. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2003.

BRYM, Robert; LIE, John; HAMLIN, Cynthia; MUTZENBERG, Remo; SOARES, Eliane; MAIOR, Herald. **Sociologia: sua bússola para um novo mundo**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2006. Disponível em: https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/2024147129614f7091293bbaada4faef0/Sociologia_Sua_Bssola_captulo_2_p_37_at_48.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

CAVALCANTI, Virgínia Pereira. Ecovisões sobre Design e Artesanato. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, p. 237, 2017. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-list/9788580392661-351/list/#undefined>. Acesso em: 31 jan. 2025.

CENTRO SEBRAE DE REFERÊNCIA DO ARTESANATO BRASILEIRO. Catálogo Alagoas feito à mão. **CRAB** - Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro, 22 set. 2022. Disponível em: https://crab.sebrae.com.br/estado_posts/catalogo-alagoas-feito-a-mao/. Acesso em: 31 mar. 2025.

DOS ANJOS, Raissa. Albuquerque; DE ARRUDA TORRES, Pablo Marcel; DA MOTA SILVEIRA, Nathalie Barros. Artesanato Paraibano: Um estudo sobre identidade e território em Associações de Artesãs da Paraíba. **DAT Journal**, v. 6, n. 1, p. 198-212, 2021. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/download/335/255/987>. Acesso em: 03 fev. 2025.

ENGLER, Rita de Castro; MOURÃO, Nadja Maria; “Design, artesanato e empreendimento criativos: caminhos para sustentabilidade”, p. 307-324. **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, 2017. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/24-20559/>. Acesso em: 6 fev. 2025.

FEIRA NA ROSENBAUM. **A Gente Transforma**. Disponível em: <https://site.feiranarosenbaum.com.br/artist/a-gente-transforma/>. Acesso em: 01 out. 2024.

FERNANDES, Adriana Patrícia. Um novo artesanato brasileiro: a busca por uma identidade cultural e social, p. 163-182. In: **Design e Inovação Social** - Vol. 2. São Paulo: Blucher, 2017. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/09-20519/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/FLUSSER-Vilém-Filosofia-da-caixa-preta.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2025.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

FORNASIER, Cleuza B. R.; MARTINS, Rosane F. F.; MERINO, Eugenio. **Da responsabilidade social imposta ao design social movido pela razão**. Universidade Federal de Santa Catarina. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1850>. Acesso em: 14 nov. 2024.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. Tradução de Juliana A. Saad e Sérgio Rossi Filho. 2. ed. São Paulo: Rosari, 2007.

IDEO. **Design Thinking**. Disponível em: <https://designthinking.ideo.com>. Acesso em: 10 fev. 2025.

JOSINO, Lara Dias Monteiro. **Mutirão**: A relevância da fotografia no design social e o seu papel na construção de identidade de uma comunidade. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/25547>. Acesso em: 16 ago. 2024.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial**. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

MANZINI, Enzo. **Design**: quando todos fazem design: uma introdução ao design para inovação social. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2017.

MANZINI, Enzo. Design para a inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. **Cadernos do Grupo de Altos Estudos do PEP/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 20-37, 2008. Disponível em: https://instrumentosprojetuais.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/02/design-para-inovacca7acc83o-e-sustentabilidade_manzini.pdf. Acesso em: 14 nov. 2024.

MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS DE PORTUGAL. **Rede de Cidades Criativas da UNESCO**. Missão Permanente de Portugal junto da UNESCO, [s.d.]. Disponível em: <https://unesco.missaoportugal.mne.gov.pt/pt/portugal-e-a-unesco/cultura/rede-de-cidades-criativas-da-unesco>. Acesso em: 06 mar. 2025.

NORONHA, Raquel. O designer orgânico: reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatuiá – MA, p. 277-294. In: **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2017. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/22-20557/>. Acesso em: 6 fev. 2025.

PAPANEK, Victor. **Design for the Real World**: Human Ecology and Social Change. 2. ed. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1985.

PATER, Ruben. **Políticas do design**: um guia (não tão) global de comunicação visual. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ROSSI, Lia. Design e artesanato no Nordeste: sustentabilidade e verbos criativos. p. 243-260. In: **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <https://openaccess.blucher.com.br/article-details/20-20555/>. Acesso em: 6 fev. 2025.

SHIMODA, Flávio; OLIVEIRA, Mirtes Cristina Marins de; “Design e Fotografia: Relação e Aproximações”, p-64-76. In: **Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design** (2018). São Paulo: Blucher, 2019. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/design-e-fotografia-relao-e-aproximaes-299>. Acesso em: 16 ago. 2024.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.



SOBRE OS AUTORES

Aldo Pedrosa

Arte-educador, cineasta, pesquisador e artista visual com mais de 20 anos de experiência. É pós-doutor em Imagem e Som pela UFSCar, doutor em Artes Visuais pela UNICAMP, mestre em Artes pela UFU e graduado em Artes Visuais pelo CESUBE. Atua como professor no IFTM – Campus Uberaba desde 2006. Realizou curtas-metragens e videoartes premiadas. Seu primeiro longa-metragem, #ninfabebê, recebeu 52 louros está disponível em TV e streaming. Atualmente, codirige A Mulher na Caixa, com lançamento previsto para 2026, e investiga o futuro do cinema com ênfase em inteligência artificial, engines de games e web3.

Aline de Amorim Cordeiro Viana

Doutoranda e mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGS-UFPE); Licenciatura em Ciências Sociais e graduação em Gastronomia - Gestão e Operação. Participa do Grupo de Pesquisa, Ensino e Extensão “Labor Movens: Condições de Trabalho no Turismo” (UnB/CNPq). Editora-chefe da Revista Estudos de Sociologia (PPGS-UFPE). Coordenadora de Gestão e Administração no Projeto de Extensão “Restaurante Universitário (RU): Na Hora do Pescado Artesanal” (MPA-UFRPE).

Allysson Martins

Professor dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e em Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente e coordenador do MÍDI – Laboratório de Mídias Digitais e Internet na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Pós-Doutor em Comunicação pela UFC e Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA.

Ana Catarine Mendes da Silva

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Membro do Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais (Genecine/Unicamp) e do Grupo de Estudos do Horror e do Insólito na Comunicação (Universidade Anhembi Morumbi). Graduada em Relações Públicas pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), foi bolsista do Fundo de Apoio à Iniciação Científica (FAPIC/Reitoria).

Ana Paula Moura da Costa

Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e membro do grupo de pesquisa Sociedade e Cultura no Nordeste Oitocentista (UFPB/CNPq).

Angélica de Souza Lima

Graduada em Psicologia (2018) pela Universidade Federal de Rondônia, Especialista em Clínica Psicanalítica (2022) pela Faculdade Santo André, Mestra em Psicologia (2022) pela Universidade Federal de Rondônia, Doutoranda em Psicologia pela Universidade de São Paulo. Atua como psicóloga clínica psicanalista.

Bruna Mariane Gomes de Camargo

Pesquisadora e docente formação na área de Letras (Português/Espanhol) pela UFMS, cursa atualmente Artes Visuais e especialização em Formação de Professores de Língua Portuguesa para uma Escola das Adolescências pela UFPI. Premiada diversas vezes em feiras de ciência, tem experiência em cursinhos preparatórios e gestão pedagógica, tem engajamento em causas humanitárias e estudos sobre diversidade e sustentabilidade.

Carlos Eduardo F. Ponzini

Graduando em Design pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atuou como monitor da Oficina de Madeira e como orientando de Trabalho de Conclusão de Curso do professor Célio Martins da Matta, desenvolvendo pesquisas e projetos com ênfase em processos construtivos, metodológicos e formativos no contexto do ensino projetual.

Célio Martins da Matta

Professor Pesquisador do Instituto Presbiteriano Mackenzie, vinculado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Doutor e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bacharel em Desenho Industrial (Mackenzie) e Técnico em Desenho de Construção Civil (Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo). Responsável pelo projeto de pesquisa e de extensão C.M.M. – Concepção, Materialização e Métodos: Processos e Procedimentos Simbióticos entre Arte, Design e Arquitetura. Desde 2020, atua como Representante da Educação Continuada no Curso Internacional de Pós-Graduação em Design Transcultural, em parceria com a L'École de Design Nantes Atlantique. É líder do Grupo de Pesquisa Design, Arte, Linguagens e Processos (Mackenzie) e participa dos grupos Relicon: Religião, Linguagem e Confessionalidade (Mackenzie) e Artemídia e Videoclipe (UNESP). Desenvolve pesquisas nas áreas de ensino projetual, processos formativos, ateliê-laboratório, arte, design, tecnologia e metodologias experimentais, com atuação integrada em ensino, pesquisa e extensão. Trabalhos disponíveis em seu site pessoal: www.celiomatta.com.

Elen Gomes Pereira

Licenciada em Educação Especial. Especialista em Educação Especial Inclusiva. Especialista em Atendimento Educacional Especializado. Mestre e Doutora. Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul campus Vacaria elen.

Ernani Mügge

Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana (UFRGS), com pós-doutorado em Cultura e Literatura (PNPD/CAPES). Pesquisador e professor no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais (Universidade Feevale) e no curso de Letras da Faculdade Instituto Ivoti. Coordena o projeto Estudos ecocríticos e as cenas literárias do passado: análise de textos literários, cartas, diários, memórias e relatos de viagens dos imigrantes germânicos, alemães e seus descendentes na região sul do Brasil”, apoiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Everton Luís Teixeira

Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPa). Professor Adjunto IV, atua como docente da Faculdade de Letras no Campus Universitário de Bragança (FALE/CBRAG/UFPa) onde leciona as disciplinas de Literaturas em Língua Portuguesa. Coordena o projeto de pesquisa Representações Históricas e Estéticas nas Letras Brasileiras: RHELB: Guimarães Rosa.

Fernanda Ianoski Ferro

Doutoranda em cinema pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, mestra em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-graduação de Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná e Licenciada em Artes Plásticas, pela Universidade Federal do Paraná. Integrante do GPACS: Grupo de pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (UNESPAR). Pesquisa o cinema de Maya Deren, suas obras fílmicas e sua teoria cinematográfica.

Flávia Abud Luz

Doutora em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do ABC (UFABC). Mestre em Ciências da Religião na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), possui especialização em Política e Relações Internacionais pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e Bacharel em Relações Internacionais pela Fundação Armando Álvares Penteado (2014). É Professora nos cursos de Relações Internacionais e Direito da UniLaSalle (Manaus). Áreas de interesse: Teorias pós-coloniais, Relações Sociais de Gênero, Direitos Humanos e Movimentos de Mulheres, Conflitos Internacionais, Política e Religião, especialmente temas relacionados ao Oriente Médio (sub-áreas Levante e Golfo Pérsico); política doméstica libanesa. Autora dos livros “Feminismo Islâmico, Movimentos Sociais e a Reconstrução dos Direitos das Mulheres no Marrocos (Editora Appris, 2025)” e “A apropriação dos conceitos de martírio e jihad pelo Hezbollah e a questão da violência como resistência (Editora Appris, 2020)”. É integrante dos grupos de pesquisa Ylê-Educare: Educação e Questões Étnico-Raciais (PPGE/Uninove); Gina - Grupo de Pesquisa em Gênero, Raça e Interseccionalidades; e Grupo de Estudos e Pesquisa em Movimentos, Interseccionalidade e Políticas Educacionais na América Latina - GEMINAL (Univas/MG).

Gilmar Hermes

Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas. Graduado em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1987), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996) e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005). Tem experiência docente e de pesquisa na área de Comunicação, com ênfase em História da Arte e Semiótica, atuando principalmente nos seguintes temas: jornalismo, redação jornalística, jornalismo cultural, ilustrações, estética, arte e semiótica. Foi repórter e editor no Jornal NH, do Grupo Editorial Sinos, em Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul, na área de jornalismo cultural.

Guilherme José Salgado Rodrigues

Diretor Financeiro da Secretaria Municipal de Educação de Viçosa – MG. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Especialista em Direito Público pela Faculdade Legale. Graduado em Administração e Secretariado Executivo Trilíngue pela Universidade Federal de Viçosa. Membro do grupo de pesquisa DIZ: Discursos e Estéticas da Diferença (UFV/CNPq) e NED – Núcleo de Estudos Discursivos do PPG Letras UFV/CNPq.

Isabella Tagata Ferreira

Formada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná e possui mestrado em Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é doutoranda em Letras na Universidade Estadual de Maringá, sendo também professora colaboradora no curso de Letras da Universidade Estadual do Norte do Paraná, professora da rede básica do Estado do Paraná e escritora. Desenvolve pesquisa nas áreas de Literatura Comparada, Literatura Estrangeria Moderna e Estudos de gênero.

João Paulo Hergesel

Professor da Escola de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e pesquisador do Programa de Desenvolvimento Humano e Integral da mesma instituição. Pesquisador de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Comunicação (UAM), com pós-doutorado em Comunicação e Cultura (Uniso). Membro do grupo de pesquisa SOLARIS – Solidariedade, Ações Responsáveis e Inovação Social (CNPq/PUC-Campinas).

Juarez Moreno de Camargo e Silva

É historiador e educador com sólida trajetória acadêmica e profissional em Mato Grosso do Sul. Graduado em História pela UFMS e especialista em Tecnologias Digitais e Inovação na Educação, além de possuir especialização em Contabilidade Financeira e Controladoria, ele combina o conhecimento das humanidades com uma visão contemporânea sobre métodos de ensino. Atualmente, atua como professor e coordenador de área na Secretaria Estadual de Educação de MS (SED-MS), acumulando experiência que vai desde a docência no ensino fundamental e médio até gestão escolar como ex-sócio de instituição de ensino. Foi cofundador do Cursinho Popular Central de Enem. Sua atuação é marcada pelo interesse em metodologias ativas, orientações de projetos estudantis premiados em feiras de ciências.

Layla de Oliveira Vasconcellos

Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestra em Letras pela UPM. Graduada (Bacharelado/Licenciatura) em Letras (Português/Inglês) pela UPM. Membro dos Grupos de Pesquisa: Cultura e Identidade Linguística na Lusofonia - CILL (UPM/CNPq) e O Discurso Pedagógico de Paulo Freire: Uma Leitura (UPM/CNPq). Desde maio de 2025, é Representante Titular da Comunidade Acadêmica Discente da Pós-Graduação Stricto Sensu da UPM, junto ao Conselho de Administração do MackPesquisa.

Leandro Moreto da Rosa

Graduado em Filosofia (UNISINOS) e em Letras (FEEVALE). Atualmente, é mestrando no PPG em Processos e Manifestações Culturais, com bolsa PROSUC/CAPES, pela Universidade Feevale.

Leonardo Antônio de Andrade Giani

Pesquisador em Narrativas Emergentes, com ênfase em Narrativas Interativas. Possui graduação em Engenharia de Computação pela Universidade Federal de São Carlos, além de mestrado e doutorado em Ciências da Computação e Matemática Computacional pela Universidade de São Paulo. Atua como professor associado na UFSCar. Desenvolve pesquisas nas áreas de audiovisual, computação e comunicação, com foco em jogos, narrativas, estereoscopia e RPGs. É coordenador do grupo de pesquisa GENE (Grupo de Estudos em Narrativas Emergentes) e cocriador do sistema de regras OPERA RPG.

Lilian Toledo

Atualmente, é professora de Língua Portuguesa e Literatura na rede estadual de Minas Gerais. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Apaixonada por Machado de Assis, tendo trabalhado a linguagem de Dom Casmurro, com seu narrador pouco confiável, em sua dissertação de Mestrado. Continua seus estudos em torno de “O Bruxo do Cosme Velho”, tentando entender a psicologia das personagens/ pessoas de Machado de Assis.

Márcia Moreira Pereira

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atuou como professora de Literatura do Instituto Singularidades e da Universidade Nove de Julho (São Paulo). É autora de artigos diversos em livros e periódicos. Atualmente trabalha com formação de professores de literatura na Associação Parceiros da Educação (São Paulo).

Maurício João Vieira Filho

Professor do Departamento de Administração e Economia (DAE) da Universidade Federal de Lavras (UFLA), onde atua no curso de graduação em Comunicação Integrada e Mídias Digitais e no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável e Extensão (PPGDE). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do grupo de pesquisa DIZ: Discursos e Estéticas da Diferença (UFV/CNPq).

Mauricio Silva

Possui doutorado e pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo; é professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação da Universidade Nove de Julho (PPGE-UNINOVE) e do Programa de Mestrado e Doutorado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (LCL-PUCSP); atuou como pesquisador da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2012 a 2013) e como pesquisador-

residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (2016-2017); é autor de livros diversos, como *A Hélade e o Subúrbio. Confrontos Literários na Belle Époque Carioca* (São Paulo, Edusp, 2006), *A Resignação dos Humildes. Estética e Combate na Ficção de Lima Barreto* (São Paulo, Annablume, 2011), *O Sorriso da Sociedade. Literatura e Academicismo no Brasil da Virada do Século (1890-1920)* (São Paulo, Alameda, 2012), *Educação e Literatura: ensaios sobre leitura literária e ensino de literatura* (São Paulo, Pimenta Cultural, 2020), entre outros.

Michelle Oliveira do Espírito Santo Corsino

Professora Adjunta na Faculdade de Ciências Aplicadas e Políticas (FACAP) da Universidade Federal de Rondonópolis (UFR). Doutorado em Administração e Mestrado em Administração Pública, ambos pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Escola de Administração e Negócios (ESAN/UFMS), em Campo Grande/MS. Graduação em Administração pela UFMS, Campus do Pantanal, em Corumbá/MS. Atua especialmente nos seguintes temas: Empreendedorismo, Inovação, Perfil Empreendedor, Tendência Empreendedora Geral, Desenvolvimento Sustentável e Turismo no Espaço Rural.

Nailza Nascimento Matos

Discente do curso de Licenciatura Intercultural Indígena no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA) campus Porto Seguro. Professora no anexo Tukum do Colégio Estadual Indígena Tupinambá de Olivença (CEITO).

Nickolas Marques de Andrade

Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre, Bacharel e Licenciado em Letras também pela UPM. Especialista em Educação e Tecnologias pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor de Língua Portuguesa e de Produção Textual no Colégio Presbiteriano do Brás (CPB), nos Anos Finais do Ensino Fundamental. Suas pesquisas envolvem o ensino de Língua Portuguesa, calcado em recursos tecnológicos e na cultura digital.

Nina Karl dos Anjos

Bacharel em Design pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente cursando especialização em Gestão Cultural e Economia Criativa na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio).

Paulo Roberto de Azevedo Maia

Graduado em História (Unicamp). Mestrado em Multimeios (Unicamp). Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense e docente do Departamento de História (UFPB). Atua nas áreas de História, Cinema e Ensino de História.

Pedro Henrique Alves de Medeiros

Doutor em Estudos de Linguagens (PPGEL) com o projeto “Um Brasil do pretérito imperfeito: perspectiva outra a partir de Silviano Santiago” pela Universidade Federal de Mato Grosso

do Sul. Mestre em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS) com a dissertação “Entre homobios-grafias e escrituras de Silvano Santiago: exercícios de crítica biográfica fronteiriça”. Graduado em Letras Licenciatura Português/Inglês também pela UFMS.

Regina Brito

Com estágio pós-doutoral na Universidade do Minho, é Doutora e Mestre em Linguística pela Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde é Coordenadora Geral dos Programas Stricto Sensu, junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Diretora do Colégio Doutoral Tordesilhas em Linguagens, Sociedades e Culturas; Diretora do Projeto Portugueses de Papel (CLEPUL); Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Cultura e Identidade Linguística na Lusofonia; Membro do Museu Virtual da Lusofonia.

Rogério Ferraraz

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Foi pesquisador visitante na UCLA, em 2002. Desde 2006, é docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). É vice-líder do Grupo de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (UAM/CNPq), integrante da Rede Obitel Brasil, e líder do Grupo de Pesquisa Estudos do Horror e do Insólito na Comunicação (UAM/CNPq).

Rômulo Gomes Baena

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Dramaturgia e Roteiro de Cinema.

Samir Gid

Bolsista DTI-B do CNPq vinculado ao MíDI — Laboratório de Mídias Digitais e Internet na Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Mestre em Comunicação pela UFPR e especialista em Antropologia Cultural.

Serioja Rodrigues Cordeiro Mariano

Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco e professora Titular do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba. É pesquisadora do grupo Sociedade e Cultura no Nordeste Oitocentista (UFPB/CNPq).

Thaís Monise de Lima Xavier

Graduada em História pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Tem como área de interesse a história do audiovisual.

Valéria Bussola Martins

Doutora e mestra em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), com estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo (USP). Professora permanente do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras da UPM. Bolsista pela CAPES no PIBID, exercendo a função de Coordenadora de Área. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq “O discurso pedagógico de Paulo Freire: uma leitura” e dos Projetos de Pesquisa “Linguagens no mundo virtual - práticas de letramento digital” e “Educação linguística e literária: entre teorias e práticas”. Suas pesquisas tratam de metodologias de ensino de Língua Portuguesa e Literatura, formação docente e tecnologias educacionais.

Vanessa Hagemeyer Burgo

Pós-doutorado em inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora Associada do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Três Lagoas. É líder do Grupo de Pesquisa “Estudos da Língua Falada” (UFMS/CNPq).

Vincent Abiorana

Graduado em Psicologia (2017) pela Universidade Federal de Rondônia, Mestre em Psicologia (2021) pela Universidade Federal de Rondônia, Doutorando em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Atua em clínica on-line centrada em pessoas neurodivergentes e gênero-dissidentes.

Wagner Corsino Enedino

Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Bolsista Produtividade em Pesquisa FUNDECT/CNPq n.2. Pós-Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de São José do Rio Preto. Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Araraquara. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.



SOBRE OS ORGANIZADORES

Victor Finkler Lachowski

Doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR), vinculado à linha de pesquisa Comunicação e Cultura; Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR); Bacharel em Publicidade Propaganda (UFPR). Profissional nas áreas de Redação Publicitária, Roteiro, Escrita Criativa e Docência, com experiência de mercado em agências de publicidade, comunicação pública científica, crítica cultural e docência para graduação em cursos de comunicação social. Experiência com redação para redes sociais, material impresso; roteiro para redes sociais, rádio, internet e TV; Planejamento criativo para campanhas e branding; Naming para empresas, produtos e projetos. Pesquisador integrante do NEFICS - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR/PPGCOM-UFPR/CNPq). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Bolsista CAPES-DS. Subeditor-Chefe da Revista PELÍCULA (ISSN: 3085-6183). Autor da coletânea de contos "O Inosso e o Insólito entre os Pinheirais". Roteirista do jogo "Legado das Araucárias". Pesquisador nas áreas de: Comunicação; Cinema; Cultura; Narrativas Audiovisuais; Narrativas Midiáticas; Comunicação Política; Estética; Teorias da Comunicação e Filosofia.

Murilo Bernardon

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), na linha Comunicação e Formações Socioculturais, e bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Integra o NEFICS – Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (UFPR/CNPq), atuando em pesquisas sobre audiovisual, recepção e cultura. Desenvolve estudos sobre cinema e públicos camponeses, com foco nos filmes do MST. Possui experiência em projetos de pesquisa e extensão em educomunicação, comunicação popular e produção audiovisual. Também atuou como estagiário no Ministério Público do Paraná e na TV Paraná Turismo.

Joana Giacomassa de Oliveira

Mestranda em Comunicação e Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), membro do grupo de pesquisa Núcleo de Estudo de Ficção Seriada e Audiovisualidades (Nefics - UFPR) e Bolsista CNPq no Instituto Nacional de Ciência Cidadã (INCC). Já fui bolsista também no Novo Arranjo de Pesquisa e Inovação (NAPI) Paraná Faz Ciência e tenho experiência profissional nas áreas de divulgação científica, jornalismo, copywritting, social media e produção audiovisual.

