

Renan da Silva Dalago
Victória Nantes Marinho Adorno
Cleriston Raíque Jara da Costa
(Orgs)

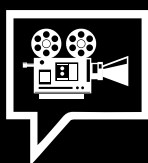


Aqui jaz o último ato



3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

SELO EDITORIAL CINE-FÓRUM UEMS



Renan da Silva Dalago
Victória Nantes Marinho Adorno
Cleriston Raíque Jara da Costa
(Orgs)

AQUI JAZ O ÚLTIMO ATO:

3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

SELO EDITORIAL CINE-FÓRUM UEMS



Revisão

Dr. Altamir Botoso
Dra. Aline Saddi Chaves
Geovana Turella Pizzutti
Iasmin dos Santos Silva
Nathalia Peratelli Gazin
Victória Nantes Marinho Adorno

Copidesque

Renan da Silva Dalago

Diagramação e Design

Renan da Silva Dalago

Todos direitos reservados ao

Cine-Fórum UEMS

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Campo Grande - MS
Novembro de 2021

e-mail: cineforumuems@gmail.com

CNPJ editorial: 36.018.872/0001-24

ISBN: 978-65-996014-1-5

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

Aqui jaz o último ato [livro eletrônico] :
3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato
Grosso do Sul / Renan da Silva Dalago, Victória
Nantes Marinho Adorno, Cleriston Raíque Jara da
Costa (orgs.). -- Campo Grande, MS : Cine-Fórum
UEMS, 2021.

PDF

Vários autores.

ISBN 978-65-996014-1-5

1. Educação 2. Linguagem e línguas 3. Linguística
4. Literatura - Estudo e ensino I. Dalago, Renan da
Silva. II. Adorno, Victória Nantes Marinho. III.
Costa, Cleriston Raíque Jara da

21-87723

CDD-407

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguagem e línguas : Linguística : Estudo e
ensino 407

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra, de qualquer forma ou qualquer meio eletrônico, mecânico, inclusive por meio de processos xerográficos, incluindo ainda o uso da internet, sem a permissão expressa da Editora ou do autor do artigo. (Lei n. 9.610, de 19/2/98).

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

Unidade Universitária de Campo Grande/MS

Mestrado Acadêmico em Letras

Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS

Reitor

Laércio Alves de Carvalho

Vice-reitora

Celi Corrêa Neris

Coordenador Mestrado Acadêmico

Ruberval Franco Maciel

Vice-coordenador Mestrado Acadêmico

Marcos Vinícius Teixeira

Coordenador Mestrado Profissional

Daniel Abrão

Vice-coordenador Mestrado Profissional

Nataniel dos Santos Gomes

Coordenador do Evento

Volmir Cardoso Pereira

Comissão Científica

Dr. Altamir Botoso (UEMS)

Dra. Aline Saddi Chaves (UEMS)

Dra. Adriana Lúcia de E. C. de Barros (UEMS)

Dr. André Rezende Benatti (UEMS/UFMS)

Dr. Claudio Roberto Perassoli Júnior (UNESP)

Dr. Daniel Abrão (UEMS)

Dr. Hertz Wendell de Camargo (PPGCOM-UFPR)

Dr. Paulo Custódio de Oliveira (UFGD)

Dr. Ramiro Giroldo (UFMS)

Dra. Janiclei Aparecida Mendonça (UNILA)

Me. Mariana Arndt de Souza (IFMS)

Dr. Volmir Cardoso Pereira (UEMS)

Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz (UEMS)

Dr. Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)

Dra. Naty Sierra Assêncio Costa (UEMS)

Agradecimento

Débora Fittipaldi Gonçalves

Todos direitos reservados ao

Cine-Fórum UEMS

EVENTO NACIONAL

REGULARMENTE CADASTRADO NO EDITAL Nº 002/2021 - EVENTOS DEX /PROEC DE FLUXO CONTÍNUO/ UEMS

Núcleo de Ensino de Línguas - NEL/UEMS

Grupo de Estudos Literatura História e Sociedade

Núcleo de Estudos Bakhtinianos - CNPq/UEMS

WWW.UEMS.BR

DEDICAMOS ESTE ÚLTIMO ATO A

MIGUEL OTÁVIO SANTANA DA SILVA, 5 anos - impedido pela empregadora de sua mãe de ficar junto dela e caiu do 9º andar; **CLÁUDIA SILVA FERREIRA**, 38 anos - arrastada por 350 metros por um carro da polícia; **BIANCA REGINA DE OLIVEIRA**, 22 anos - baleada na cabeça enquanto dormia na sua casa durante uma ação do INEA na Cidade de Deus; **MARIELLE FRANCO**, 38 anos - 4 tiros na cabeça dentro do próprio carro; **PEDRO GONZAGA**, 19 anos - asfixiado até a morte num supermercado; **ANA CAROLINA DE SOUZA NEVES**, 8 anos - morta por uma bala perdida na cabeça atingida dentro de sua casa em Belford Roxo; **ROBERTO DE SOUZA**, 16 anos, **CARLOS EDUARDO DA SILVA SOUZA**, 16 anos, **CLEITON CORREA SOUZA**, 20 anos, **WILTON ESTEVES DOMINGOS JUNIOR**, 20 anos - 5 jovens mortos quando voltavam de carro do Parque de Madureira, no Rio, e policiais militares dispararam 111 tiros em direção ao carro; **KAUÊ DOS SANTOS**, 12 anos - baleado na cabeça ao voltar para casa durante uma operação da Polícia Militar no Complexo do Chapadão; **JOÃO PEDRO**, 14 anos - morto por um tiro de fuzil nas costas pela PF no complexo do Salgueiro; **LUANA BARBOSA**, 34 anos - espancada até a morte por 3 policiais militares na esquina de sua casa em Ribeirão Preto (seu filho de 14 anos viu tudo); **RODRIGO CERQUEIRA**, 19 anos - baleado durante distribuição de cesta básica; **MARCOS VINÍCIUS**, 14 anos - baleado na barriga e morto pela PM do Rio no complexo da Maré indo para a escola e usando uniforme escolar; **ÁGHATA FELIX**, 8 anos - baleada nas costas e morta pela PM do Rio quando voltava para casa com sua mãe no Complexo do Alemão; **DAVID NASCIMENTO DOS SANTOS**, 23 anos - encontrado baleado após ser colocado em uma viatura da PM enquanto aguardava uma entrega de lanche na favela do Areião em SP; **EVALDO DOS SANTOS**, 51 anos - assassinado pelo Exército Brasileiro que disparou mais de 80 tiros de fuzil em direção a seu carro onde estava Evaldo e sua família; **MAYARA AMARAL**, 27 anos - musicista, brutalmente assassinada vítima de feminicídio em 25 de julho de 2017 em Campo Grande/MS; **ITABERLI LOZANO**, 17 anos - morto a facadas pela própria mãe por ser homossexual; **ALEX MEDEIROS**, 8 anos - espancado até a morte pelo pai para que o filho parasse de se comportar como uma mulher; **DANDARA HETTLEY**, 42 anos - travesti morta a pauladas e chutes no Ceará por 12 homens (8 adultos e 4 adolescentes), todo ocorrido foi filmado e postado na internet; **GUILHERME DE SOUZA**, 21 anos - morto com pauladas, pedradas e com o corpo queimado por um adolescente de 16 anos que o matou por "não gostar de homossexuais"; **ROBERTA DA SILVA**, 32 anos - mulher trans, negra e em situação de rua, queimada viva por um adolescente de 17 anos; **VIVIANE VIEIRA DO AMARAL ARRONENZI**, 45 anos - juíza assassinada na véspera de Natal pelo ex-marido e na frente dos filhos; **RAUL PABLO ANTUNES DE BRUM**, 18 anos - cometeu suicídio no maior e mais famoso parque de Campo Grande-MS após denunciar seu abusador, que cometia os crimes desde que ele tinha 13 anos e nada ter acontecido com o abusador; **GUSTAVO LIMA**, 27 anos - dentista, suicidou-se após piora no quadro de depressão depois de uma mulher se recusar a deixá-lo vacinar a filha dela contra a COVID-19 (motivo: Gustavo era um homem gay); **ISACK TEMBÉ**, 24 anos - liderança indígena do povo Tenetehara, foi morto a tiros em uma fazenda às margens da Terra Indígena do Alto Rio Guamá, município de Santa Luzia, no nordeste paraense; **ZEZICO RODRIGUES GUAJAJARA**, líder indígena morto a tiros em situação suspeita, na estrada da Matinha, próximo a Aldeia Zutuiá no município de Arame, localizado a 476 km de São Luís....

DEDICAMOS ESTE E-BOOK A ESSAS E TANTAS OUTRAS VIDAS INTERROMPIDAS.

"A bala não é perdida quando ela só 'acha' corpos negros, trans, homoafetivos, indígenas e de mulheres"

AS MAIS DE 600 MIL VIDAS PERDIDAS PELA COVID-19 NO BRASIL

SUMÁRIO

Sumário

PREFÁCIO | INTRODUÇÃO

Altamir Botoso 12

A CERTEZA DA INCERTEZA: LEITURA DO POEMA "INTERROGAÇÃO", DE CAMILO PESSANHA

Jonas Andrade Martins da Silva 15

A HORA DAS ESTRELAS DE CLARICE LISPECTOR E SUZANA AMARAL

Patrícia Bersch Barbosa 26

A LITERATURA DE TEREZA ALBUES: PÓS-MODERNIDADE E IDENTIDADE

Katia Aparecida Pimentel e Lucimaira da Silva Ferreira 36

A LUTA SECA EM TERRA E CINZAS

Sharon Martins Vieira Noguez 47

A NUDEZ DOS OUTROS: RUMINAÇÕES TAXONÔMICAS EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Júlio César de Araújo Cadó e Rosanne Bezerra de Araújo 56

"ABERTO ASSIM O TEMPO, QUE COMEÇOS SE FORMAVAM?": PERFIS FEMININOS EM CLARICE LISPECTOR E EM GUIMARÃES ROSA

Gabriela da Silva Almeida e Everton Luís Teixeira 68

"AGORA VOCÊ É GRATO A MIM": VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM ACENOS E AFAGOS DE JOÃO GILBERTO NOLL

Marcus Vinicius Camargo e Souza 80

CONFIGURAÇÕES DO EROTISMO NO ROMANCE À BEIRA DO CORPO, DE WALMIR AYALA

Rosicley Andrade Coimbra 89

DA VENTURA AO INFORTÚNIO E DO INFORTÚNIO A VENTURA: UMA LEITURA DO TRÁGICO NOS CONTOS

"A GORDA INDIANA" DE MIA COUTO E "O RETRATO OVAL" DE EDGAR A. POE 101

Aline Camara Zampieri

DIREITO E TENTATIVA DE FEMINICÍDIO EM A MAÇÃ NO ESCURO:

CLARICE LISPECTOR UMA INTELLECTUAL DA(S) LEI(S) 110

Thuane Lanay Mendes Nóbrega, Bárbara Artuzo Simabuco e Edgar César Nolasco dos Santos

ENTRE CONTOS E ENCANTOS: PRÁTICAS DE LEITURA POR MEIO DE CONTOS DE FADAS

Karine Ayumi Maeoka Hara 118

GÊNESE, CRIAÇÃO LITERÁRIA E TEORIZAÇÃO NA LEITURA DE FIOLOGIA DA COMPOSIÇÃO, DE SILVANO SANTIAGO, A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DESCOLONIAL

Francine Carla de Salles Cunha Rojas e Edgar César Nolasco 126

JOÃO W. NERY E A REFORMULAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS DE SEXO/GÊNERO

Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa 138

LITERALIDADE, ESCRIVÊNCIA E A MEMÓRIA COLETIVA NAS NARRATIVAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO: MARCAS DO REAL

Wagner Santos Araujo e Paulo Cesar Andrade da Silva 146

NATURALISMO, MITO E CULTURA POPULAR:**UMA ANÁLISE DO CONTO "AMOR DE MARIA", DE INGLÊS DE SOUSA**

Vitória Mombrum Leão Magalhães e Marcos Vinícius Teixeira

157

O CORTIÇO DE ALUÍSIO AZEVEDO, E O CONFRONTO AOS 7 PECADOS CAPITAIS

Arlean Chaves Marinho

167

O DIÁLOGO ENTRE "A ANCESTRALIDADE E A MEMÓRIA DOS VELHOS:**UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DANIEL MUNDURUKU E MIA COUTO" COM AS TEORIAS DA LINGUAGEM**

Nana Patrícia Lisboa de Andrade e Silvia Helena Benchimol Barros

178

O FEMININO EM *ALBERGUE DAS MULHERES TRISTES* (2006), DE MARCELA SERRANO

Gracielli Brites de Souza e Zélia R. Nolasco dos S. Freire

186

O LEITOR LIMA BARRETO - ESCRITOR DE RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA

Ana Carolina de Azevedo Mello Knoll

198

O MUNDO DESPEDAÇADO DE OKONKWO: UMA LEITURA DE CHINUA ACHEBE

Deivide Almeida Ávila

209

O NARRADOR EM QUARTO DE DESPEJO: A FALA DO SUJEITO MARGINALIZADO

Mariana dos Reis Palieraqui

217

O SILÊNCIO DOS ESTEREÓTIPOS: CLARICE STARLING, UMA PERSONAGEM ESSENCIAL

Renata Fonseca Wolff

229

O SORRISO DA BERÊ: O CORPO OBJETIFICADO DA PERSONAGEM BERENICE DE EDGAR ALLAN POE RECONSTRUÍDO NO SÉRIADO TELEVISIVO CONTOS DO EDGAR

Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes

238

OUTRA FACE EM FRANKENSTEIN: CAPITÃO ROBERT WALTON SOB O OLHAR ECOCRÍTICO

Jaqueline Rodrigues da Silva Pereira

250

PELO DIREITO DE LIQUIDIFICAR: REFLEXÕES SOBRE ANTROPOFAGIA NAS MÚSICAS DO GRUPO PURO SUÇO

Amanda Tiemi Romero Ogima e Neurivaldo Campos Pedroso Junior

258

RESQUÍCIOS DO PATRIARCADO NAS RELAÇÕES FAMILIARES PRESENTES NA OBRA *DOIS IRMÃOS* (MILTON HATOUM)

Mariana Pessoa e Marcos Hidemi de Lima

267

RETRATO LITERÁRIO NA AMAZÔNIA ORIENTAL

Francisca Érica dos Santos Souza

275

SOBRE MULHERES, ESCRITA E DENÚNCIA NA OBRA MULHERES EMPILHADAS DE PATRÍCIA MELO

Karen Larissa Martins dos Santos e André Rezende Benatti

285

THOMAS BERNHARD: DA FINITUDE À REPETIÇÃO

Gabriela Dal Bosco Sitta

294

UMA ANÁLISE DO CONTO "RETRATOS", DE CAIO FERNANDO ABREU

Taryne Cavalcante Zottino e Volmir Cardoso Pereira

304

A LITERATURA ENGAJADA E FEMINISTA DE PATRÍCIA GALVÃO EM PARQUE INDUSTRIAL (1933)

Fernanda Cristine Ribeiro

314

REFLEXÕES NA LEITURA DE TRÊS POEMAS DE CRISTIANE SOBRAL EM TERRA NEGRA (2017)

Waldir Cezaretti de Freitas

325

A NOÇÃO DE ESTEREÓTIPO E A <i>PERSONA</i> RITA VON HUNTY NO INTERIOR DA TEORIA DOS ESPAÇOS MENTAIS Maiara Stéfani Costa Brandão	333
AS CONSTRUÇÕES DE SENTIDO EM MANIFESTAÇÕES POPULARES NO CONTEXTO PANDÊMICO Iasmin dos Santos Silva e Aline Saddi Chaves	342
CONSTRUÇÃO, DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NUMA PERSPECTIVA DECOLONIAL E PERFORMÁTICA Luciene Cristina Paredes Müller, Joseane Aparecida de Souza Francisco e Giselle Vasconcelos dos Santos Ferreira	354
DISCURSO E RELAÇÕES DE TRABALHO EM UM EPISÓDIO DO PROGRAMA <i>PESADELO NA COZINHA</i> Talita da Silva Nifa	362
EXISTEM MANGÁS FORA DO JAPÃO? UM ESTUDO DE CASO SOBRE A MENINA DO NARIZ ARREBITADO Cristiane Gonçalves Lemes e Nataniel dos Santos Gomes	373
HERMENÊUTICA DO DIREITO: INTERPRETAÇÕES MIDIÁTICAS DO DIREITO Janayne Pereira de Oliveira e Jackson Silva dos Santos	383
IMAGENS E REPRESENTAÇÕES NO DISCURSO DE DESCOLONIZAÇÃO DO FILME <i>LA NOIRE DE...</i> Adriana do Carmo Figueiredo e Fábio Ávila Arcanjo	389
JEREMIAS, PELE: UMA REFLEXÃO SOBRE ATITUDES LINGUÍSTICAS E PRECONCEITO Wanessa Rodovalho Melo Oliveira e Dircel Aparecida Kailer	399
JORNALISMO AUDIOVISUAL NOS TEMPOS DA GLOBALIZAÇÃO DA CULTURA Laura Hernandez Isern	410
LETRAMIENTO CRÍTICO: CONSIDERACIONES Y PRACTICAS EN CLASES DE LENGUA EXTRANJERA Kelly de Melo Nogueira Loureiro e Adriana Lúcia de Escobar Chaves de Barros	421
LINGUAGENS SEMIÓTICAS EM <i>HAMLET</i>, DE WILLIAM SHAKESPEARE Silvana Regina Martins Brixner	432
MOVIMENTOS ENUNCIATIVOS NA ANIMAÇÃO <i>ZIMA BLUE</i> Lorena Luana Dias da Silva	439
O FIGURINO ENQUANTO SIGNO – LINGUAGEM E SENTIDOS NO VESTUÁRIO DE O AUTO DA COMPADECIDA Sílvia Maria Monteiro Trotta e Leonardo Augusto de Jesus	447
UM PERCURSO SOBRE O DESENVOLVIMENTO DA ANÁLISE DO DISCURSO E UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE DA PÁGINA DE MEMES “BODE GAIATO” Haroldo Wilson Zanda Grella	458
VOSS – UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO FASHION SHOW DE ALEXANDER MCQUEEN Bruna Costa Nogueira	467
A LITERATURA SOB OS AUSPÍCIOS DO MERCADO: A QUESTÃO DO INTERESSE Jorge Delmar da Rosa da Silva Junior e Renato Nésio Suttana	479
AS NOVAS ADAPTAÇÕES PARA O ESTÁGIO EM ARTES CÊNICAS NO ENSINO REMOTO DURANTE A PANDEMIA Marcos Vinícius Mamedio dos Santos e Anny Priscilla Quintana Gomes Marques	490
AUDIOVISUAL NO ENSINO DE ARTE: BREVES CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS Meri Silva de Moraes e Vera Lúcia Penzo Fernandes	499
CENTRO DE EDUCAÇÃO RURAL DE AQUIDAUANA (CERA): REFLEXÕES SOBRE A CULTURA ESCOLAR Andrew Vinícius Cristaldo da Silva e Celeida Maria Costa de Souza e Silva	507

DO FILME À REALIDADE ESCOLAR: REFLEXÕES SOBRE DIFICULDADES DE APRENDIZADO, LEITURA E DISLEXIA A PARTIR DO FILME COMO ESTRELAS NA TERRA, TODA CRIANÇA É ESPECIAL

Veridiana de Souza Guimarães e Roseane G. da Silva

513

EDUCAÇÃO NA ERA DOS STREAMINGS:

A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS DIGITAIS COMO FATOR POTENCIALIZADOR DA APRENDIZAGEM

Jardel Lucas Garcia e Maria Luísa Lebres Aires

524

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E O TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA:

PONTOS SENSÍVEIS PARA UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS

Rafael de Magalhães Bandeira e Rafael Montoito

536

O CINEMA E A TRILHA SONORA: ALGUMAS REFLEXÕES PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL

Marcio Pizzi de Oliveira

548

A ANTROPOFAGIA VISUAL DE *CIDADE INVISÍVEL*

Paulo Custódio de Oliveira e Christiane Silveira Batista

558

A CRIANÇA EMPOBRECIDA E ABANDONADA NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM YGOR, DE *CAMPO GRANDE* (2016)

Felipe Boso Bida

566

A IMPORTÂNCIA DAS MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE

Silvina Maria dos Santos

576

A INFLUÊNCIA DO CINEMA NA VIDA E OBRA DO DIRETOR DE TEATRO ANTUNES FILHO

Lucas Sabatini

583

A INTERMIDIALIDADE EM QUESTÃO: SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Eliomar Rodrigues Maia

593

A LIQUIDEZ DE BAUMAN EM EBULIÇÃO NA PANDEMIA: UM ENSAIO SOBRE OS AMORES DE FUMAÇA

Renan da Silva Dalago e Altamir Botoso

603

A MONTAGEM DE RIOCORRENTE (2013) EM DIFERENTES FLUXOS, CAMINHOS, DESVIOS E RESPINGOS

Marcus Vinicius Cosmo Morilla Caetano e Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto

614

A SÉRIE *WANDAVISION*, A EVOLUÇÃO DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS E A SOCIEDADE: INFLUÊNCIAS MÚTUAS

Caio Deyvison Alves Santos e Jardel Lucas Garcia

629

A "QUEDA LIVRE" DAS EMOÇÕES DE UM FUTURO POSSÍVEL

Vitória Aparecida Vilarim

640

ANIMAÇÕES E GUERRA FRIA: UMA RELEITURA DO CAPITALISMO EM "THE MILLIONAIRE" (1963)

Luís Carlos da Silveira

647

ARQUITETURA E CINEMA: PROJETO CENOGRÁFICO PARA FILME

Hugo Salvador de Medeiros Lopes Alves e Eliézer Leite Rolim Filho

659

CINEMA-UIVO: FEMINISMO, ESQUIZOANÁLISE E CARTOGRAFIAS DESVIANTES NO AUDIOVISUAL

Carolina Fernandes Lobo Silva

670

COMUNISMO QUE VEIO DO ESPAÇO:

A FIÇÃO CIENTÍFICA COMO INSTRUMENTO IDEOLÓGICO EM *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (1956)

Victor Finkler Lachowski e Murilo de Castro

681

DE ROLIÚDE AO SERTÃO –

UM ESTUDO PRÁTICO DOS PALIMPSESTOS CARNAVALESCOS DA IMAGEM-MOVIMENTO

Leonardo Augusto de Jesus

690

DOCES PODERES: A ÉTICA JORNALÍSTICA NO CINEMA

Luciana Cristina Santos

703

ELEMENTOS DA NARRATIVA FICCIONAL NO DOCUMENTÁRIO SERIADO:

ESTUDO DO ARCO DRAMÁTICO E DAS ESCOLHAS DE EDIÇÃO NO PRODUTO AUDIOVISUAL

Valmir Moratelli

712

EU SEI O QUE VOCÊS FIZERAM NO SERTÃO PASSADO A ASCENDÊNCIA DO CINEMA NOVO NA DIEGESE DE *ONDE NASCEM OS FORTES*

Aurora Almeida de Miranda Leão

724

EU, TU, ELE/A, NÓS, VÓS, ELES/AS; REVISITANDO A POÉTICA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS: INTERFACES DO "ÚLTIMO ATO"

Miriam Araujo Nascimento

733

IMAGENS FANTASMAGÓRICAS DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Lígia Maciel Ferraz

747

IMPRESSÕES BIO-GRÁFICAS DE CORPO-POLÍTICAS MARCADAS: PERSPECTIVAS SEXUAIS SUBALTERNAS

Pedro Henrique Alves de Medeiros e Edgar César Nolasco

758

LIESEL MEMINGER: A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS E NÃO ADMIRAVA AS CORES

Lígia Chaves Ramos dos Santos

769

LOOPING DE DANÇAS REPRESENTADO PELO GIF

Wayner Tristão Gonçalves

782

ME CHAME PELO SEU NOME:

IDENTIDADE, SEXO E GÊNERO SOB AS PERSPECTIVAS DE JUDITH BUTLER E PAUL B. PRECIADO

Cristian Abreu de Quevedo e Brunilda Tempel Reichmann

790

MEU NOME É CU-NEGUNDES: A COMÉDIA CAIPIRA NA TELENOVELA ÊTA MUNDO BOM!

Thiago Henrique Fernandes Coelho

800

NO LIMITE DO HUMANO: ATRAVESSAMENTOS ENTRE FORMA LITERÁRIA E NARRATIVA FÍLMICA EM *O APARTAMENTO* DE ASGHAR FARHADI

Caleb Benjamim Mendes Barbosa

812

O ATOR DE FORMAÇÃO TEATRAL E SUA PERFORMANCE DE ATUAÇÃO NO AUDIOVISUAL

Anelise de Brito Turela Ferrão

822

O CONTRASTE DA MINHA CIDADE:

NARRATIVAS NO DOCUMENTÁRIO COMO INSTRUMENTO DE REIVINDICAÇÃO POPULAR

Raquel Mota Lima e Isa Beatriz da Cruz Neves

830

O ESPAÇO/ PAISAGEM COMO LUGAR DE MEMÓRIA EM ALGUNS FILMES DE PATRICIO GÚZMAN

Elis Crokidakis Castro

839

O GRITO DO HOMEM EM *WOYZECK*, ANÁLISE DAS OBRAS DE BÜCHNER E HERZOG

Bianca de Franceschi Fiuza

847

O OLHAR MASCULINO EM O CONTO DA AIA

Bruno Ribeiro e Luciana Cristina Santos

858

OS IMBRICAMENTOS DO ENTRE: COMO OS "PARÁGRAFOS" SE INSEREM NA "TERRA VERMELHA" EM UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A LEITURA NO MATO GROSSO DO SUL

Aline Silva Vieira, Hemilly Rayanne Correa da Silva e Juciano Rocha Professor

868

PERCEPÇÃO E IDENTIDADE NO CORPO ARTISTA

Alex Fabiano Alonso e Eluiza Bortolotto Ghizzi

877

-

QUANDO TRÊS MULHERES PECAM: A TRANSCRIÇÃO DO SILÊNCIO FEMININO

Nathalia Flores e Edgar Cêzar Nolasco

887

-

REFLEXÕES TEÓRICAS E RELATO DE PROCESSO DO DOCUMENTÁRIO "FRONTEIRAR"

Juliana Tonin

895

-

RENOVAÇÃO NO SHOUJO? ANÁLISE DE FIGURAS NO MANGÁ MAHOU SHOUJO SITE, DE KENTARO SATO

Juciano Rocha Professor

903

-

SER, TÃO & I SÓ LAMENTO:

O SERTÃO, A CENA E O ISOLAMENTO EM DIÁLOGO ARTÍSTICO COM AUDIOVISUAL E TEATRO

Diogo Ramon e Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira

912

-

THE PATH OF THE MAY QUEEN:

OS ESTÁGIOS DA JORNADA DO HERÓI DA PERSONAGEM DANI NO FILME MIDSOMMAR, DE ARI ASTER

Wagner dos Santos Rocha

925

-

TRABALHADORES INVISÍVEIS: FOTODOCUMENTARIO DE PROFISSIONAIS EM CAMPO GRANDE/MS

Edgar da Silva Queiros, Jacir Alfonso Zanatta e Eduardo Perotto Biagi

938

-

CONTAR, MOSTRAR, INTERAGIR: CATÁLOGO DE PERDAS (2017), DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA E JULIANA MONTEIRO CARRASCOZA, ENTRE A FOTOGRAFIA E A PALAVRA

Sandro Adriano da Silva

951

-

POSFÁCIO

Débora Fittipaldi Gonçalves

963

-

INTRODUÇÃO

Refácio

O 3º Cine-Fórum realizado na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul encerra uma trilogia bem sucedida, que buscou integrar diferentes áreas do saber tais como a literatura, a educação, o audiovisual, a linguística, a arquitetura, o jornalismo etc. Além disso, possibilitou discussões em torno de questões de gênero, sexualidade, representações de minorias, transformando-se num amplo painel das artes e suas inter-relações na contemporaneidade.

Das apresentações de estudantes e pesquisadores de todas as partes do país, resultaram um *e-book* que se compõem de noventa e quatro artigos que se voltam não só para a análise e interpretação de textos literários (poemas, contos, romances, peças teatrais), mas também para aspectos relacionados a estereótipos de gênero, ao feminismo, às histórias em quadrinhos, à moda, à dança. O leitor irá se deparar com uma gama bastante variada de assuntos que abrem um leque muito profícuo de indagações, questionamentos e interpretações da realidade dos dias atuais e da importância de se discutir, repensar e reavaliar os nossos conhecimentos, as nossas experiências e práticas diárias.

Nas produções textuais que encartam o referido *e-book*, há um elemento preponderante e unificador de todos eles, o qual, grosseiramente, poderíamos chamar de *literário*, no sentido de que se nota um esforço para se traduzir/interpretar/analisar construções discursivas, cinematográficas, imagéticas, as quais nos permitem vislumbrar parcialmente reflexos da realidade, porções das nossas inquietações, questionamentos de toda a ordem que perpassam a nossa existência e nos acompanharão até o final de nossas vidas.

Em qualquer obra ficcional e, atrevemo-nos a afirmar, em todos os gêneros e produções artísticas, deparamo-nos com a comunhão de outros saberes, de outras formas de conhecimento, conforme acertadamente pondera Roland Barthes (2013, p. 18-19):

A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robinson Crusoé, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...]

É exatamente esse lugar indireto que não é privilégio somente da literatura, mas de todas as formas artísticas, que possibilita o diálogo, o confronto com os dramas e opressões vividas, a eterna busca por respostas e nos obriga a encarar a nossa mediocridade, a nossa pequenez, a nossa incapacidade de aceitar o diferente e acolhê-lo. Dessa forma,

[...] Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovisionou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande estrago da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático. (BARTHES, 2013, p. 19)

A literatura, o cinema, o jornalismo, os quadrinhos edificam-se por meio da linguagem, são construções de signos, que compartilham um mesmo objetivo: persuadir, emocionar, informar a seus receptores, provocando mudanças, indagações e possíveis aberturas para se enxergar e interpretar a realidade que nos cerca. Ao analisar qualquer uma dessas formas narrativas, o estudioso e o crítico estão evidenciando os modos distintos pelos quais a representação do real pode ser interpretada e assim dotando o indivíduo de uma visão mais crítica e acurada, que o impeça de aceitar e acreditar em discursos e falácias ideológicas oriundas de setores da sociedade que querem e desejam seres acéfalos, que não questionem o poder e as suas ações desumanas e criminosas. Todas as formas artísticas vislumbam transmitir uma mensagem, emocionar, tocar a alma do seu receptor, tirá-lo da sua zona de conforto, propiciando a conscientização de sua importância no universo e, nesse sentido, a posposta do Cine-Fórum foi e continua sendo um desafio aos preconceitos, aos valores petrificados e às formas retrógradas da nossa sociedade de enxergar o indivíduo e procurar moldá-lo a padrões estereotipados, a formas de conduta e a pensamentos e atitudes estanques que reproduzem e perpetuam comportamentos arcaicos e que já deveriam ter sido ultrapassados e esquecidos, mas que continuam vigentes e fazendo vítimas constantemente.

Esta obra configura uma atitude de rebeldia ao status quo, é uma tentativa de valorizar a comunicação, a troca de ideias, o contato entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos enxergam a realidade e a transmutam em um formato artístico, que leva à reflexão, à constatação e à ciência de que só poderemos chegar a algum lugar se formos capazes de enxergar nossos semelhantes, se tivermos empatia, se nos despirmos de preconceitos arraigados e se conseguirmos compreender que seria muito mais promissor estabelecer laços, conexões, ao invés de propalar a segregação, o isolamento, a diferença, o individualismo que ferem e separam, destroem e impedem qualquer possibilidade de progresso e de melhora no nosso mundo cotidiano.

Enfim, desejo que a leitura dos artigos deste livro seja prazerosa, que a inquietação perpassasse o espírito de cada leitor e que funcione como uma semente, que caia em terreno fértil e possa produzir frutos infinitamente.

Altamir Botoso

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada e professor da UEMS

ESTUDOS LITERÁRIOS



A CERTEZA DA INCERTEZA: LEITURA DO POEMA “INTERROGAÇÃO”, DE CAMILO PESSANHA

Jonas Andrade Martins da Silva (UFRN)¹

RESUMO

No artigo em questão, o qual se insere na área da Literatura, será realizada uma leitura do poema “Interrogação”, do português Camilo Pessanha (1989), correlacionada com a pintura *Bather*, de Pierre Renoir (1905), a partir da análise léxico-semântica e interpretativa do poema e seus movimentos em comparação com aspectos formais permeados pela interpretação da pintura, considerando também outros momentos em que houve interseção entre essas duas grandes áreas da Arte. Como suporte teórico, são empregados os estudos de Rildo Cosson (2006), Paulo Freire (1996) e William Roberto Cereja (2005). Outrossim, o estudo proposto leva em conta o fato de que, socialmente, a arte é posta como algo distante de um grande grupo da sociedade, pois muitos não entendem o sentido de se apreciar uma obra, não só pela falta de motivação, mas também pelo acesso. Somado a isso, o contexto escolar abarca muitas matérias de diferentes áreas do conhecimento e, nesse sentido, ao somar duas disciplinas (no caso literatura e arte), tanto o docente trabalha melhor o conteúdo, como o discente o entende de forma mais aprofundada e enxerga mais sentido em tais conhecimentos. Apesar de o poema “Interrogação” ser um texto simbolista e o quadro *Bather*, uma pintura impressionista, observou-se que a intertextualidade ultrapassa qualquer barreira de época, estilo ou espaço, bastando estudar e abordar as obras de forma coerente. Por fim, para embasar a análise literária, utilizaram-se os conceitos de Jonathan Culler (1999), Ezra Pound (1951), Charles Baudelaire (2008) e Luiz Costa Lima (2017).

Palavras-chaves: Estudos Literários. Intertextualidade. Leitura de poema. Camilo Pessanha. Pierre Renoir.

¹ Graduando em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Rio Grande do Norte.

INTRODUÇÃO

A literatura e a pintura são duas formas de expressão dentro da grande área da Arte, portanto, a ideia de um diálogo entre as duas é algo já defendido por autores como Baudelaire (1995, p. 673): “[...] a melhor apreciação de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia.” Nesse contexto, não apenas a crítica de arte se torna mais rica e profunda, como também mais aprazível ao olhar de muitos leitores, considerando ou não o contexto de sala de aula. Afinal, as obras de arte são “[...] tão inexauríveis e imprevisíveis quanto os seres humanos” (SILVA, 2010, p. 158) e, por exemplo, ligar uma pintura a um livro expande cada vez mais a interpretação de ambas as expressões artísticas.

Seja um quadro inspirado em uma obra literária ou apenas uma tela e um texto verbal com um mesmo tema comum, o diálogo entre literatura e pintura é infinito e, para ocorrer de forma coerente, exige um conhecimento artístico do leitor. Contudo, tendo em vista o distanciamento entre as galerias de arte e a maior parte da população brasileira, a intertextualidade entre tais áreas da Arte ajudam a criar um significado mais palpável entre ambas as expressões, o que por consequência tende a instigar um desejo de conhecimento no expectador/leitor.

Lembrando que nas salas de aula, os movimentos literários são ensinados a partir da análise de obras literárias, observam-se aspectos lexicais, estruturais, o contexto histórico e vários outros. Logo, uma análise literária deve ser introduzida no contexto de sala de aula, contanto que o docente compreenda os limites de sua turma e observe a melhor maneira de realizar o ensino. Assim, neste artigo, o leitor irá acompanhar uma análise formal do poema “Interrogação”, de Camilo Pessanha, para então seguir as relações presentes com a pintura *Bather*, de Pierre Honoré-Renoir, e finalizando na explicação de sua transposição didática para o universo escolar e a conclusão.

PRIMEIRAS IMPRESSÕES DO POEMA

Interrogação

Não sei se isto é amor. Procuro o teu olhar,
se alguma dor me fere, em busca de um abrigo;
e apesar disso, crê! nunca pensei num lar
onde fosses feliz, e eu feliz contigo.

Por ti nunca chorei nenhum ideal desfeito.
E nunca te escrevi nenhuns versos românticos.
Nem depois de acordar te procurei no leito
como a esposa sensual do Cântico dos cânticos.

Se é amar-te não sei. Não sei se te idealizo
a tua cor sadia, o teu sorriso terno...
Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso
Que me penetra bem, como este sol de inverno.

Passo contigo a tarde e sempre sem receio
da luz crepuscular, que enerva, que provoca.
Eu não demoro o olhar na curva do teu seio
nem me lembrei jamais de te beijar na boca.

Eu não sei se é amor. Será talvez começo...
Eu não sei que mudança a minha alma pressente...
Amor não sei se o é, mas sei que te estremeço,
que adoecia talvez de te saber doente.
(PESSANHA, 1989, p. 20)

O poema “Interrogação” é um dos textos contidos no livro *Clepsidra*, publicado em 1920, o qual é considerado uma coletânea, organizada por Ana e João de Castro Osório, dos escritos do poeta simbolista Camilo de Almeida Pessanha (1867-1926). O referido escritor não mantinha as versões originais de seus poemas, mas os sabia de cor e assim os recitava para seus amigos, mesmo que antes da publicação de seu único livro, já tivesse seus textos publicados nas revistas *Centauro* e *Ave Azul* em conjunto com outros poetas.

Na primeira leitura do poema, independente do contexto do autor, o texto poético causa estranhamento, tendo em vista que, mesmo o eu lírico estando incerto sobre seu sentimento em relação ao sujeito do enunciado, ele possui uma ligação com essa pessoa, a qual é mostrada nos versos 19 e 20: “[...], mas sei que te estremeço, que adoecia talvez de te saber doente”. Com isso em vista, a relação texto e paratexto é bem clara, pois a interrogação (título do poema) é o nome escrito de um signo gráfico (?), que marca o teor de pergunta/dúvida no final das frases na língua portuguesa, e no início da 1ª, 3ª e 4ª, estrofes o eu lírico exprime tal indecisão relativa ao amor.

No entanto, não é feita uma pergunta ao leitor, pois em todo o texto o sinal gráfico (?) não aparece, ou seja, ele está seguro de sua incerteza, criando assim um paradoxo. Aliás, a frase “Não sei se isto é amor” (1º verso) é construída de diversas formas ao longo do poema: “Se amar-te não sei” (9º verso); “Eu não sei se é amor” (17º verso) e “Amor não sei se o é” (19º verso), o que intensifica o sentimento impreciso do eu lírico, porém, pelo recurso da paráfrase, ela não se transforma em uma repetição cansativa.

Ademais, pode-se inferir que o sujeito do enunciado é uma mulher, pois no verso 15, quando o eu lírico manifesta-se nos seguintes termos: “Eu não demoro o olhar na curva do teu seio”, ou seja, coloca-se uma marca do corpo feminino, além disso, no verso 8, ele refere-se a essa pessoa como esposa: “como a esposa sensual do Cântico dos cânticos”, remetendo outra vez à imagem da mulher. Porém, os adjetivos empregados, os quais se referem em sua maioria ao sujeito do enunciado, apresentam neutralidade de gênero, tal qual em: “onde fosses feliz, e eu feliz contigo” (verso 4, em que feliz é um adjetivo neutro) ou estão ligados indiretamente ao sujeito do enunciado, como por exemplo: “a tua cor sadia, o teu sorriso terno...” (verso 10, os adjetivos concordam com a cor e sorriso) e “[...] nenhuns versos românticos.” (linha 6, românticos concorda com versos). Desse modo, o sujeito da enunciação pode ser interpretado como um homem, se levarmos em conta o autor Camilo Pessanha, ou como uma mulher, dependendo do contexto e da visão de mundo do leitor. Não obstante, o sujeito da enunciação demonstra nunca ter experienciado ainda o sentimento do “amor” de fato, pois não se está certo se está tocado por tal sentimento e ao longo de todo o poema ele nega que idealiza, mas assim o faz, idealizando esse ser que se mostra tão perfeito.

ANÁLISE FORMAL DO POEMA

O poema é composto majoritariamente de um léxico não rebuscado, entretanto, contém palavras bem distantes do léxico prosaico (“terno”, “crepuscular” e “enerva”, contidas no segundo verso da terceira estrofe e no segundo da quarta estrofe, respectivamente). Esse emprego do vocabulário coaduna-se com o fato de o poema “Interrogação” ser considerado simbolista, movimento que retoma conceitos do Romantismo e é uma contraposição ao Realismo e ao Cientificismo do século XIX. Portanto, idealiza o sujeito do enunciado e por isso não usa um léxico prosaico, já que a ideia é propiciar um distanciamento do real.

Vale salientar que o poema apresenta uma quantidade muito maior de verbos em comparação com os adjetivos (são 24 verbos e 7 adjetivos diferentes), os quais, em sua maioria, dizem respeito ao

sujeito da enunciação, como podemos exemplificar no verso 3, da terceira estrofe: “Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso”. A partir disso, denota-se a ideia de que o eu lírico se coloca como o sujeito ativo, o qual realiza as ações, mas não se descreve muito. Com isso em vista, ele se refere a alguém em específico, pois existe uma presença de pronomes possessivos em todo o poema, como se pode observar nos versos 2 e 3 da terceira estrofe: “a tua cor sadia, o teu sorriso terno... / [...] de ver esse sorriso”. Dessa maneira, o poeta fez questão de não deixar o sujeito do enunciado como algo difuso ou abstrato.

Embora o “se” adquira a função de conjunção para expressar dúvida (“Não sei se isto é amor”, verso 1, primeira estrofe), o emprego dos possessivos confere um teor de certeza e concretude no que tange à figura da mulher desejada/amada; e em relação as idealizações do eu lírico, são utilizados advérbios de tempo com teor de negação, por exemplo no verso 3, da primeira estrofe (“nunca pensei em lar”) ou no verso 5 (“Por ti nunca chorei nenhum ideal desfeito”), ou seja, enfatiza-se uma certa ausência do devaneio, do sentimento amoroso a respeito da mulher a qual o eu lírico se refere.

Há uma larga gama de figuras de linguagem no poema, como a metáfora contida no verso 4, da segunda estrofe (“como a esposa sensual do Cântico dos cânticos”), por meio da qual o poeta utiliza-se da imagem bíblica da esposa para falar da mulher idealizada. O ideal de felicidade vem expresso no verso 4, da primeira estrofe: “onde fosses feliz, e eu feliz contigo”, apontando para o fato de que se essa mulher está feliz, provavelmente, isso somente ocorreria se os dois estivessem juntos. Dessa maneira, reforça-se essa ideia dos dois felizes para intensificar o surgimento e a intensificação desse sentimento.

Também se observa a anáfora, não só nos três primeiros versos da quarta estrofe, nos quais ocorre a repetição no início de cada linha da ideia de não se saber se é amor, como também nos inícios de estrofes intercaladas (1ª, 3ª e 5ª), nas quais a frase não é repetida com exatidão, mas a ideia é. A figura de linguagem mais forte ao longo do texto é o paradoxo, que se manifesta através da certeza da incerteza, pelo fato de o eu lírico insistir em que escreve versos românticos, não idealiza a amada, porém, acaba se contradizendo, ao inserir exemplos dessa idealização no poema e confirma uma ação que diz não realizar, conforme se nota no primeiro verso da terceira estrofe: “Não sei te idealizo”, e já nos versos seguintes, essa idealização surge com toda intensidade: “a tua cor sadia, o teu sorriso terno... / Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso / Que me penetra bem, como esse sol de inverso”, apontando para a instabilidade e a indecisão do eu lírico em relação ao sentimento amoroso, que parece já dominá-lo, mas ele não se dá conta disso ou não quer deixar-se convencer de que já está envolvido amorosamente com a mulher que insiste em não idealizar, mas que o faz a cada novo verso que compõe o poema.

Ao analisar o poema de Pessanha, em relação à forma dos versos, observa-se que são alexandrinos, 12 sílabas métricas; possuem rima externa, ou seja, presente no final dos versos, alternada (ABAB), perfeita e rica; são tradicionais, a quantidade de sílabas é sempre a mesma. Nesse contexto, as 5 estrofes estão organizadas em quartetos, cada uma com 4 versos simples.

Somando com as características citadas no parágrafo anterior, a riqueza de pontuação do poema comprova o seu caráter melopáico, pois mesmo sem utilizar a interrogação (?), o texto traz outros signos de pontuação: pontos finais, dois pontos, vírgulas, reticências e ponto e vírgula. Ezra Pound (1951), em *ABC of reading*, salienta a ideia de melopeia, segundo a qual um poema (no caso) dispõe majoritariamente da musicalidade, e tal aspecto está presente em “Interrogação” como consequência da influência simbolista na sua construção, a qual é expressa por meio das rimas, da métrica e da pontuação, que guia o leitor no ato da declamação. Além disso, observa-se o caráter

logopaico do poema, porque, a partir da leitura, torna-se presente a ideia principal do texto, a qual é a dúvida sobre o que é realmente o amor, a qual é reiterada ao longo das estrofes, desde o primeiro verso até quase o seu final, no terceiro verso da quinta estrofe: “Amor não sei se o é [...]”, deixando evidenciado a dubiedade de sentimentos do poeta, mas que se configura quase como uma certeza para o leitor, quando ele revela que adoeceria se soubesse que a amada estava doente.

AS RELAÇÕES DA PINTURA COM O POEMA

O diálogo entre literatura e pintura ocorre há muito tempo na história do Ocidente, tal qual defende Arlindo Daibert (1995, p. 75):

Na verdade, palavra e imagem sempre estiveram em contato ao longo da história da pintura ocidental, quer através das legendas e das inscrições da pintura medieval ou do primeiro renascimento; quer de maneira mais sutil e dissimulada, nos títulos que acompanham as pinturas, explicitando, ampliando ou restringindo o poder narrativo das imagens.

No período renascentista, o qual durou aproximadamente entre meados do século XIV e o fim do século XVI, as cenas da Bíblia cristã e as narrativas gregas e romanas serviram de inspiração para inúmeros pintores. Uma ótima representação desse fato é o teto da Capela Sistina, produzido por Michelangelo Buonarroti, entre 1508 e 1512, pois possui referências tanto cristãs, pelas cenas ali representadas, mas também características do paganismo, oriundas dos gregos e romanos, como a imagem humana idealizada através de representações musculosas e quase vivas. Mesmo sendo cenas estáticas, as imagens reconstroem toda a narrativa da criação do mundo e do homem baseadas na ideologia cristã e na carga de vida infundidas por Michelangelo. Afinal, mesmo com o rigor da igreja, a subjetividade do pintor ainda está ali impressa e ajuda a abrir espaço para uma série de tergiversações e interpretações.

O caminho permeado entre a pintura renascentista e o livro bíblico enriquece também a teoria literária, pois se um quadro pode representar o ideal subjetivo de um indivíduo inspirado por um livro, então a ligação entre ambas às áreas artísticas consuma-se. Nesse caso, e também em outros estudos interartes, precisa-se examinar o tema em ambas as obras e suas características, tanto as convergências como as divergências, uma vez que, com o intuito de “[...] haver um bom estudo comparativo, é necessário perceber a individualidade de cada uma delas e o que elas possuem em comum” (SILVA, 2008, p. 4).

Dentro do âmbito da pintura, a escrita (e, por extensão, o literário) já é utilizada por meio do título, o qual “[...] abandona a etiqueta tradicional e faz erupção dentro da tela, solicitando assim o espectador a participar com uma leitura ativa [...]” (ARBEX, 2017, p. 57). Sendo assim, a ligação entre os dois campos artísticos que propomos, é algo natural, mesmo que nem todos compreendam a ligação entre a obra e seu título, o simples fato dele estar ali já força o espectador a tentar interpretar a tela de acordo com a indicação, o caminho proposto pelo pintor. Contudo, é importante que não se contemple e interprete a obra apenas por seu título, mas que se possa usá-lo como ponto de partida para perscrutar/investigar toda a subjetividade ali presente.

Além disso, toda a arte apresenta traços de verossimilhança, assim como defende Aristóteles (1930). Nesse contexto, a sociedade é posta como a grande fonte de inspiração do artista, conforme se verifica nas pinturas com fortes críticas sociais do movimento Dadaísta, ou com a idealização do Rococó, assim termina-se por propiciar e instaurar o processo de identificação do espectador com a pintura que ele observa, conforme se pode constatar na aproximação da tela “Fascinação” de Pedro

Peres (1909) e o conto “Negrinha” de Monteiro Lobato (1927), em que ambas as obras trazem o fascínio de uma menina negra por uma boneca, aos padrões europeus, e sua marginalização dentro do ambiente da casa grande. Até mesmo o “fantasioso”, como dragões e fadas, parte do ideal de verossimilhança, dado que os aspectos que compõem o fantástico são diferentes da realidade, ou seja, discordâncias com a ideia de real, mas o ponto de partida está na realidade, nos elementos que o leitor/espectador conhece e que são modificados, transmutados para dar conta de um universo confuso, caótico e, por vezes, indecifrável.

Jonathan Culler (1999), no capítulo 2 de seu livro *Teoria literária: uma introdução*, trata sobre a dificuldade de definir exatamente o que é literatura. Não obstante, utiliza o conceito de *literariedade* como forma crítica de pensar se um texto é literário ou não, o qual define a colocação do “como se diz” em um primeiro plano da linguagem. A partir disso, o poema “Interrogação” denota essa preocupação com o texto. Tendo em vista que toda a ideia do poema poderia ser posta em uma frase, mas ao discorrer de forma poética, pensando na escolha das palavras tão cuidadosamente para que a métrica seja a mesma, o poema criado por Pessanha entra para o âmbito da literatura. Ademais, não é apenas por consequência das sílabas poéticas iguais que o texto em questão pode ser considerado literatura, mas também por suas metáforas, como foi anteriormente, como se depreende por intermédio do detalhe que se encontra na menção sobre a “curva do peito”, que já cria uma sensibilidade artística, ou a imagem da “esposa sensual do Cântico dos cânticos”, que remete à mulher idealizada que faz parte do universo bíblico.

De forma semelhante, um quadro também implica na escolha de determinados elementos para que se torne uma manifestação artística, que possa sensibilizar o espectador. Dessa forma, cores, formas, linhas unificam-se para transmitir uma mensagem, causar emoções, sentimentos de elevação ou aversão, aceitação ou recusa, regozijo ou menosprezo pelo que está representado na tela. Assim, a arte pictórica e a literatura entrecruzam-se através de relações intertextuais, que enriquecem esses dois campos do saber e podem oferecer instigantes interpretações e discussões instigantes ao se buscar as convergências e divergências entre ambas.

Pensando o caráter extremamente artístico da obra literária, os temas de obras de arte se repetem em infinitos exemplos, seja de expressões similares ou distantes. Afinal, de acordo com Silva (2010), a sociedade é a fonte de inspiração dos artistas, portanto, a obra de arte expõe uma análise subjetiva de um determinado tempo/espço vivenciado pela humanidade. Contudo, mesmo com as mudanças sociais ao longo dos anos, inúmeros temas permanecem. Por exemplo, a questão do suicídio em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774), e em *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1875), enquanto a morte de Werther é tratada como um ato do mais puro amor e sofrimento, na obra de Guimarães, o suicídio de Leôncio indicia um ato de covardia frente à perda de seus bens e sua “amada” Isaura. O mesmo pode ser dito em relação à pintura, tal como ocorre com a representação da mulher de Edward Hopper (1952), *Morning Sun* e no quadro *Bather*, do pintor francês Pierre-Auguste Renoir (1905). Trata-se de duas representações de mulheres brancas. Contudo, além da diferença temporal, a obra de Hopper traz uma mulher extremamente magra, melancólica e urbana, enquanto a musa de Renoir é encorpada e está envolta em meio a natureza, desfrutando seu tempo sozinha.

Figura 1 – Pintura



Fonte: RENOIR, Pierre-Auguste. *Bather*.

Nesse contexto, a mulher, na pintura de Renoir, por não estar de frente e as pinceladas serem fluidas, a sua nudez se torna algo sutil, o que se relaciona com o sujeito da enunciação do texto poético, pois no verso 3, da quarta estrofe, o eu lírico fala da “curva do teu seio”, ou seja, ele não remete à imagem do seio em si, mas apenas sugere um detalhe pequeno do corpo. Além disso, em ambas as obras, a imagem feminina é idealizada pelos olhos de outro, afinal, o eu lírico possui sentimentos por tal mulher e ele próprio a descreve. Considerando tal distância entre o artista e sua musa, junto com esse aprofundamento do *Eu* nas obras, Costa Lima (2017, p. 124) defende “[...] que a carência própria da espécie provoca, em todo homem, uma inclinação, mais branda ou mais grave, para o estado melancólico, que encontra na arte, seu ‘princípio formal’ de expressão [...]”, ou seja, da melancolia surgida entre pintor e musa, a obra de arte surge como o resultado final.

Ademais, as pinceladas soltas que compõem o quadro de Renoir dialogam com a escrita do poema que se empenha em não tratar de certezas, isto é, tanto Renoir quanto Pessanha, mesmo inseridos em movimentos diferentes, pois o poema carrega em si muitos aspectos do movimento simbolista do final do século XIX, como a oposição ao Realismo, à musicalidade, à fuga da realidade e ao misticismo, e a pintura acompanha o Impressionismo francês do final do século XIX, mas, apesar disso, as duas expressões artísticas explanam um aspecto quase fantasioso do mundo, muito mais fluido do que o concreto.

Fora isso, ambas as obras convergem, quando se pensa o conceito de lirismo proposto por Stalloni (2007p. 151): “O verso e o poema de forma fixa serão os meios favoritos do lirismo. Os grandes sentimentos individuais [...] serão seus temas privilegiados.” Nesse sentido, ambas as obras que constituem o *corpus* deste artigo trazem tal olhar único do eu lírico e do pintor, apresentando uma visão pessoal e particular do feminino. O poema em questão, além de ter uma forma fixa com métrica e rimas perfeitas, utiliza a fala em primeira pessoa, já a pintura é individual simplesmente por ser impressionista e não possuir uma preocupação em expor a realidade, mas representar um olhar do momento perante o toque da luz, algo que se “traduz” e pode ser aproximado do léxico do poema, conforme se verifica nos versos 4, terceira estrofe (“Sol de inverno”), 1 e 2, da quarta estrofe (“tarde”, “luz crepuscular”). O inverno, a tarde, a luz são elementos que dialogam com a estética impressionista, que pode ser comprovada em inúmeros quadros produzidos por pintores desse vertente pictórica.

A partir disso, Samuel (2011, p. 38) assevera que “Falando de si o poeta lírico fala de nós mesmos, nos seus ritmos e imagens”, portanto, a abrangência do poema “Interrogação” não ocorre

simplesmente por tratar da dúvida amorosa, mas também, por meio das figuras de linguagem: anáfora, paradoxo, metáfora e pleonasmo, todas explicitadas ao longo da nossa análise; da melopeia e das escolhas lexicais do autor, posto que ele tinha múltiplas e variadas possibilidades para tratar tal tema de diversas maneiras, garantindo e perpetuando a literariedade que o crítico Jonathan Culler (1999) menciona em seu estudo.

A esse respeito, é relevante salientar que Moisés (2004, p. 262) concebe a lírica como algo que está relacionado à interioridade e às emoções humanas: “[...] por meio da confissão dos estados íntimos, o poeta comunica sentimentos acessíveis a toda gente.” Tal argumento apontado pelo referido crítico, reitera o lirismo presente na obra de Pessanha, e em todas as produções poéticas.

Algo interessante a ser ressaltado é que, mesmo com o intuito de tocar diferentes leitores, o poema em questão, semelhantemente a qualquer outro, apresenta suas particularidades, ou seja, deve ser observado em sua unidade e em sua peculiar maneira de tratar dos sentimentos e emoções do eu lírico em relação à figura feminina. Tal qual postula Cara (1985, p. 69): “Não é possível generalizar. É preciso examinar cada caso, cada texto, cada circunstância – cada poeta.”, isto é, os poemas logicamente apresentam pontos em comum, todavia, são únicos. Partindo desse raciocínio em que a intertextualidade entre “Interrogação” e *Bather* foi estabelecida, considerando-se duas obras de épocas, estilos e suportes diferentes, é preciso enfatizar que há convergências entre elas e que se dão de várias maneiras. Desse modo, é importante observar os detalhes específicos tanto no texto como na pintura de Renoir e, assim, a figura feminina serviu como ponto de ligação entre os dois campos artísticos mencionados nesse artigo, desvelando uma aproximação na maneira de representá-la, seja por meio de signos verbais ou elementos pictóricos.

O TEXTO POÉTICO, A PINTURA E O ENSINO

A crítica literária de uma obra pode ser inserida em inúmeros contextos da sala de aula, dentro da abordagem da historiografia do ensino de literatura, a qual está cristalizada no Brasil de acordo com Cereja (2005) desde 1870. Levando em conta que o docente, no ensino médio, certamente tratará do simbolismo, o poema de Pessanha é um exemplo claro de texto poético que faz parte desse movimento/período literário, e a intertextualidade com o quadro de Renoir, além de ajudar na interpretação do texto e na criação de imagens, também corrobora para o pensamento crítico dos discentes, constituindo-se em “uma das tarefas precípuas da prática educativo-progressista é exatamente o desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, indócil.” (FREIRE, 2002, p. 35).

Além da proposta historiográfica do ensino literário, relacionar a pintura de Renoir com o poema em questão também pode ser um modo de aprofundar e ampliar a interpretação de texto, já que os próprios alunos vão apontando as semelhanças entre um e outro. Caso a turma não demonstre compreensão logo de início, o/a professor(a) deve revelar as convergências em uma primeira instância, para guiar os alunos e induzi-los/instigá-los a perceber novas possibilidades de intertextualidades entre as duas manifestações artísticas, tendo em vista que muitos estudantes são tímidos, ou desconhecem aspectos relativos à pintura e à linguagem poética. Dessa maneira, toda contribuição deve ser acolhida e os alunos motivados a falar abertamente que elementos eles creem que o poema e o quadro compartilham, possibilitando a interação, o aprendizado e o diálogo entre docente e discentes.

A utilização da pintura dentro do âmbito do ensino literário pode parecer muito distante da realidade da maioria dos alunos brasileiros e, de certo modo, chega a ser um desafio para alguns, contudo, deve-se lembrar que “[...] é papel do professor partir daquilo que o aluno já conhece para

aquilo que ele desconhece, afim de se proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura.” (COSSON, 2009, p. 35). Portanto, inserir elementos da pintura dentro do universo do estudante é ampliar a sua carga de mundo e impulsionar nele o desejo de compreender mais a fundo certos aspectos tão distantes, ou não, de sua realidade.

Seja para um estudante de classe média alta ou um jovem de periferia, que sobrevive com muita dificuldade, a ponte entre as duas expressões artísticas cabe em ambos os contextos, claro que de maneiras diferentes. Talvez ela possa levar o aluno privilegiado a desejar visitar museus e ler livros, e assim o faça na mesma semana, entretanto, pode ser que alguém inserido nas margens da sociedade possua a escola como sua única fonte para descobrir literatura e pintura, porém, sem sombra de dúvida, os dois indivíduos irão mudar de algum modo.

É relevante levar em conta que “[...] a educação é uma intervenção no mundo” (FREIRE, 2002, p. 110), a qual ocorrerá perante o fomento no pensamento crítico dos indivíduos, pois analisar um texto e fazer relações com a pintura é possível apenas com um olhar crítico do leitor perante a obra.

O próprio discente pode vir a elaborar sua interpretação do texto por meio de uma pintura, independentemente do valor de nota. Para isso, é necessário ensinar como a leitura individual deve ser embasada na obra e valorizar e estimular a opinião do aluno, sempre que seja expressa de maneira saudável e construtiva e, se ela não corresponder ao esperado, deixar evidenciado o que é relevante, o que pode ser aproveitado para o seu aprimoramento intelectual e pessoal.

Em geral, o meio artístico é muitas vezes elitizado, por exemplo, dificilmente se imagina um jovem de classe baixa indo a um teatro, admirando uma pintura de Velázquez, seja em um museu ou até mesmo em uma plataforma *on-line*, considerando o contexto Brasil, e qual é o motivo disso? Além do dificultoso acesso a formas de lazer e à educação, pouco se estimula nos alunos o interesse pela pintura. Apesar da matéria curricular de Arte nas escolas, as menções às expressões artísticas devem ocorrer dentro de outras disciplinas, afinal, se a arte reflete a sociedade, então o interesse do aluno ocorrerá, contanto que lhe seja dada a possibilidade de tomar contato com outras formas de arte, não se restringindo apenas ao livro didático, mas propiciando um contato efetivo com o cinema, com o teatro, com a pintura, com a escultura etc.

E qual a importância do acesso à arte? Uma possível resposta a este questionamento deve sempre considerar o fato de que “[...] a arte trata do invisível, ou do indizível, é porque existe toda uma atividade psíquica a que não temos acesso a não ser através destas fendas que as obras abrem no real” (MENEZES, 2008, p. 76). Desta forma, permitir o acesso de um indivíduo à arte é entregar a ele a possibilidade de imergir em aspectos apenas possíveis a partir de tal âmbito, seja para pensar a representação do negro nas produções pictóricas do espanhol Pablo Picasso (1881-1973) ou a imagem da mulher nos quadros da pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1656). No entanto, a tarefa de promover o interesse nas pessoas é um desafio, mas a ligação de diferentes expressões artísticas promove uma facilidade e amplitude de descobertas que validam e compensam todos os esforços para que se proporcione o contato de qualquer ser humano com o universo e as inter-relações entre as artes.

CONCLUSÃO

Ao longo das discussões efetuadas nesse artigo, foi possível observar que o diálogo entre pintura e literatura atravessa o tempo e não se limita a um único espaço, como na comparação entre a pintura de Renoir e o poema de Pessanha, duas obras de períodos diferentes, que mesmo assim

revelam inúmeras convergências. Enquanto o pintor utiliza-se de sua paleta de cores, do formato e da força de suas pinceladas para se expressar, o poeta emprega o léxico, a morfossintaxe e a criação de imagens e, embora o primeiro crie uma imagem e o outro, um texto poético, é possível constatar que ambos tratam de um mesmo tema: a figura feminina. Palavras e imagem se complementam, se completam e possibilitam ampliar os significados e as interpretações que se possam extrair delas.

Obviamente, não estamos incentivando ou preconizando uma renúncia à análise formal da poesia, mas junto a ela, é possível somar a intertextualidade com a tela, permitindo um diálogo profícuo entre o verbal e o não verbal, extraindo sentidos múltiplos pela aproximação desses dois campos artísticos. Tais relações interartes entre literatura e pintura beneficiam não só os críticos literários, os docentes e discentes, mas também o leitor curioso que teve a oportunidade de abrir sua mente para as diferentes relações entre as distintas formas de arte.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, M. Palavras e imagens: o diálogo entre a literatura e a pintura no século XX. **Revista de Letras**, v. 1, n. 16, 5 jul. 2017.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Carlota de Oliveira e Silva. Rio de Janeiro: Editora Ariel, 2008.
- BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**: volume único. Ivo Barroso (org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- CARA, S. A. **A poesia lírica**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 20).
- CEREJA, W. R. Literatura na escola: entre o tradicional e o oficial. In: CEREJA, W. R. (org). **Ensino de literatura**: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual, 2005. p. 89 - 126.
- COSSON, R. **Letramento literário**. 2 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2009.
- CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DAIBERT, A. **Caderno de escritos**. Júlio Castañon Guimarães (Org.). Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. 22. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2002.
- MENEZES, A. T. **Manual de acesso**: a pintura como uma forma de explicar o mundo. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais Intermedia) – Universidade de Évora, Évora, 2008.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- LIMA, L. C. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- PESSANHA, C. **Clepsidra**. São Paulo: Núcleo, 1989. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000065.pdf>. Acesso em: 07 set. 2021.
- POUND, E. **ABC of reading**. Londres: Faber and Faber, 1951.
- RENOIR, P. A. **Bather**. 1905. Pintura, óleo sobre tela.
- SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- SILVA, F.F.S. Literatura e pintura: uma leitura possível em sala de aula. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, ano 1, p. 157-169, 2010.
- SILVA, L. C. A. Um estudo comparativo entre literatura e pintura em aquarelas de Hilda Hilst. **4ª Semana do Servidor e 5ª Semana Acadêmica**, Uberlândia, ano 30, p. 1-8, 2008.
- STALLONI, Y. **Os gêneros literários**. 3. ed. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2007. (Enfoque-Letras).

A HORA DAS ESTRELAS DE CLARICE LISPECTOR E SUZANA AMARAL

Patrícia Bersch Barbosa (FURG)¹

RESUMO

Este artigo compreende uma breve análise comparativa entre a narrativa literária *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e a tradução intersemiótica da novela clariceana, *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral. A abordagem detém-se na interpretação de cenas da narrativa fílmica as quais intensificam significados presentes no código verbal ao mesmo tempo em que se alinha para o estudo do universo feminino apresentado em ambas as obras a partir de uma perspectiva da crítica literária feminista, concentrando a discussão na imagem da personagem Macabéa, principalmente no que tange a representação de seu corpo pela escritora e pela cineasta. No filme, Suzana Amaral se apropria da dupla metáfora da estrela presente na obra clariceana e constrói uma narrativa fílmica que, como a novela, se estrutura a partir de mecanismos metaficcionais, no caso, o código imagético, por meio da linguagem semiótica específica do cinema, criando objeto estético novo. No que tange a sexualidade de Macabéa, hipócrita e reprimida, mas também exteriorizada, lascívia, ao apresentarem essa temática na representação da personagem, Clarice Lispector e Suzana Amaral desenvolvem obras transgressoras, as quais encontram respaldo em *História da Sexualidade I: A vontade de saber* (1976), de Michel Foucault. O corpo magro, privado de carne de Macabéa opõe-se politicamente ao corpo sexualizado da mulher brasileira. A personagem Glória, ainda que repleta de “atributos” se comparada a colega sem carne que tem sua glória somente com a morte, conferindo-lhe o atributo de estrela, corpo celeste e estrela de cinema, também representa uma política do corpo. Glória é filha de açougueiro, criada na carne, enquanto Macabéa, corpo sem carne, deseja ser como Marilyn Monroe e pinta a boca de vermelho, borrando o batom para ocupar a boca carnuda que não possui. A analogia com a carne a partir das duas personagens é analisada nessa pesquisa através das elucidações de Foucault sobre como a carne, sob o prisma da tradição judaico-cristã, é relacionada com a origem de todos os pecados. E ainda para contemplar as proposições apresentadas nessa análise além das teorias da crítica literária feminista, o texto recorre às concepções de David Le Breton em sua *A sociologia do corpo* (1992).

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Corpo. Macabéa.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande – Doutorado em História da Literatura.

INTRODUÇÃO

O filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral é uma tradução do texto verbal de Clarice Lispector. No processo de leitura para o cinema, a partir da linguagem/código empregada, a narrativa fílmica se apresenta através de imagens as quais narram sua história, o código imagético cria objeto estético novo. A obra da cineasta brasileira é a tradução intersemiótica da novela clariceana. Porém, mesmo que toda a tradução seja a transcrição de objeto estético novo, na recriação de um código para o outro a narrativa fílmica se configura como atualizadora da obra literária, assim por meio de uma análise que compreende o diálogo entre *A hora da estrela* de Clarice Lispector e a de Suzana Amaral é notável cenas que ampliam significados partindo da leitura fílmica mediante um processo comparativo em relação à obra literária.

A narrativa metaliterária de Clarice Lispector apresenta uma trama que avança para a apreensão do significado da existência a partir da metáfora da estrela em que o significante “é o próprio significado da existência: a palavra” (CUNHA, 1999, p.144). A novela *A hora da estrela* permite uma abordagem crítica transversal a uma perspectiva metalinguística, social e filosófica. Nas diversas leituras plausíveis sobre as duas obras considera-se nessa análise interpretações sobre o código imagético que intensificam significados presentes no código verbal, bem como o registro de cenas em que a narrativa fílmica constrói um novo horizonte para a personagem Macabéa, principalmente no que tange a sua *hora de estrela*, conduzindo a discussão para a observação da construção das personagens femininas retratadas pela escritora e pela cineasta a partir de teorias da crítica literária feminista.

As Macabéas de Clarice e Suzana são datilógrafas que somente copiam sem dominar a escrita “Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra” (LISPECTOR, 1998, p.15). Além das cenas que se desenrolam no escritório em que a personagem trabalha, a sequência de imagens dos encontros entre Macabéa e o nordestino Olímpico ampliam esse significado da obra clariceana. No filme há uma passagem no metrô muito peculiar entre Macabéa e o namorado, na qual a nordestina pergunta os significados das palavras como cultura e Olímpico não sabe responder as interrogações da namorada, por meio desse olhar sensível da cineasta, Suzana aproxima os dois nordestinos simbolizando ambos como representantes de uma classe à margem o que expande esse significado presente sutilmente na narrativa de Lispector, pois, conforme discorre João Manuel da Cunha, na obra da escritora:

A explicitação das preocupações sociais da autora, embora se reconheça que a denúncia das desigualdades sócio-econômicas seja feita de forma “*sutil, arquitetada através da ironia e da inédita referência ao leitor*” Macabéa - que não detém a força da palavra - simbolizaria uma classe social à margem, despolitizada, sem história e sem inserção na História. Nesse sentido, portanto, a denúncia teria poder limitado, “*já que é a classe letrada que lê a obra*” e, por isso, esse segmento social não estaria disposto a “*rever sua posição frente ao problema*” da opacidade existencial dos miseráveis (CUNHA, 1999, p.136).

A partir dessa explanação se sugere que Suzana Amaral intensifica o sentido da representação de uma classe rejeitada abarcada de forma tênue pelo autor de Lispector recriando uma aproximação através da identidade nordestina do casal Macabéa/Olímpico o que se evidencia nos anseios dessas duas personagens diante do vulcão do centro urbano onde ambos desempenham papéis de subalternos, pois, ainda que Macabéa não se sinta no direito de desejar nada Rodrigo S.M. adverte: “limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que

deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia” (LISPECTOR, 1998, p.15).

Como informa o autor, Macabéa e Olímpico, por possuírem o sonho de ser alguém – ainda que Macabéa expresse seus desejos sutilmente, talvez por não se sentir no direito – relevam uma relação de identificação por meio de seus devaneios. Olímpico queria ser deputado:

- Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.
E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado sebooso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor (LISPECTOR, 1998, p.46).

Quanto à personagem clariceana, mesmo sendo caracterizada por aquela que não deseja nada, é incontestável na narrativa a analogia com a *estrela de cinema*, “se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça” (LISPECTOR, 1998, p.64) para a surpresa do autor que “não imaginava Macabéa capaz de sentir o que diz um rosto como esse. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo” (LISPECTOR, 1998, p.64). Porém, embora a conexão com a imagem de Greta Garbo, a aspiração da nordestina era parecer com Marilyn Monroe:

Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja a trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marilyn. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser. E Glória caiu na gargalhada:
- Logo ela, Maca? Vê se te manca! (LISPECTOR, 1998, p.64)

A metáfora da estrela pode ser analisada na novela sob duas perspectivas “a partir do signo literário: a da “estrela de cinema” e a da “estrela celeste”” (CUNHA, 1999, p.137). Há várias explosões mencionadas ao transcorrer da narrativa, as quais também podem ser interpretadas como um *despertar da personagem*, já que acontecem sempre após um acontecimento que marca uma mudança no comportamento de Macabéa “Essa audácia lhe deu um inesperado ânimo para audácia maior (explosão): como o dinheiro era emprestado, ela raciocinou tortamente que não era dela e então podia gastá-lo” (LISPECTOR, 1998, p.71). Vista através desse prisma, a metáfora “no centro da obra, tornada elemento substancial de sua existência” (CUNHA, 1999, p.137) elucida o sentido da escolha do título *A hora da estrela*, pois entre as trezes possibilidades é a única que converge para o simbólico da obra os outros, como *História Lacrimogênia de Cordel*, estão intimamente entrelaçados com os elementos da narrativa que permitem a análise das outras camadas de leitura presentes na novela como os nordestinos que vivem à margem da sociedade, no entanto o centro da obra é a metáfora:

Estrela-de-cinema-estrela-celeste para construir uma nova metáfora: Macabéa-estrela-celeste-estrela-de-cinema. O sentido dessa metáfora é o de desentranhar do destino (fado, estrela) da personagem o próprio sentido da condição humana no que ela tem de finitude e de persistência. Morre a estrela Macabéa/Rodrigo/Clarice. Persiste a escrita dessa trajetória, pelo significante que é o próprio significado da existência: a palavra (CUNHA, 1999, p.144).

Conforme discorre Cunha (1999) em “O jogo metaliterário no écran-éter de *A hora da estrela*” os indícios que contemplam a *metáfora da estrela* estão presentes desde o título até a dedicatória do

autor “Dedico-me (...) a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu” (LISPECTOR, 1998, p.9), bem como nas diversas *explosões* sempre expostas entre parênteses, o duplo significado da palavra estrela (celeste ou de cinema?), a primeira frase da narrativa “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1998, p.11), as associações referentes a *Greta Garbo* e *Marilyn Monroe*, entre outras evidências como a estrela do Mercedes Benz, acidente que permite a Macabéa seu destino de *estrela*, pois “na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante da glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998, p.29).

No filme Suzana Amaral se apropria da metáfora de estrela presente na obra clariceana e constrói uma narrativa fílmica que, como a novela, se estrutura a partir de mecanismos metaficcionais, no caso, o código imagético, por meio da linguagem semiótica específica do cinema. Assim, as duas obras são metaficcionais. Se o autor de Clarice avança para uma narrativa metaliterária, Suzana Amaral constrói uma narrativa fílmica em que o cinema fala de si mesmo através de cenas emblemáticas como na final em que a técnica da câmera lenta, centrada em Macabéa correndo ao encontro do homem tão esperado após o atropelamento e a consequente morte da personagem, revela que tudo é mentira destinando ao filme um final onírico, a *hora de estrela* de Macabéa, *estrela celeste* – na obra de Suzana Amaral com vestido azul (azul celeste) e cabelo esvoaçante – e também *estrela de cinema*.

A personagem da cartomante também atua como símbolo metaficcional, aquela que mente, inventa, cria destinos e futuros. Na narrativa de Clarice Lispector, a cartomante só passa a mentir depois que Macabéa garante que pagará o trabalho até então “Quanto ao presente, queridinha, está horrível também. Você vai perder o emprego e já perdeu o namorado, coitada de vozezinha. Se não puder, não me pague a consulta, sou uma madama de recursos” (p.76), porém, “Macabéa, pouco habituada a receber de graça, recusou a dádiva, mas com o coração todo grato” (p.76) a partir daí a cartomante inventa um futuro próspero e mentiroso para a nordestina.

A própria profissão de Macabéa, datilógrafa, pessoa que domina a técnica de escrever com máquina datilográfica, aquela que escreve, no caso da nordestina sem compreender o sentido das palavras o que também converge para uma discussão sobre a linguagem, significante/significado. Macabéa é a personagem que come papel na história de um livro que, como o próprio autor anuncia, “é feito sem palavras” (LISPECTOR, 1998, p.17).

É principalmente esse teor metaficcional que é abarcado no filme configurando o processo de recriação de um código para o outro. No quarto há uma cena singular na obra da cineasta brasileira que compreende o processo criativo de canibalização da obra clariceana por Suzana, pois, se na narrativa de Clarice, Macabéa come papel durante a noite para espantar a fome, no filme a nordestina come o resto de frango enquanto urina num penico, o que também valida a intertextualidade entre as obras, já que o animal, a galinha metafórica, tem presença constante nas narrativas de Lispector. A cena do gato comendo o rato no filme também amplia significados, enquanto Glória vai ao encontro de Olímpico e trai Macabéa o felino devora o outro animal, no final Macabéa morre e Glória vence. Há nesse processo, uma possibilidade de interpretação a qual, a partir de uma leitura da perspectiva da crítica literária feminista, concentrando a discussão na imagem da personagem Macabéa, principalmente no que tange a representação de seu corpo pela escritora e pela cineasta, permite um estudo do universo feminino apresentado em ambas as obras.

Literatura e Cinema: Macabéa e as personagens femininas de *A hora da estrela*

Tanto na narrativa de Clarice quanto na de Suzana Amaral, Macabéa é descrita como uma jovem que não conhece a si mesma e nem sequer o próprio corpo “trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha” (LISPECTOR, 1998, p.15) essa cena é recriada de forma original e cômica na narrativa fílmica através de uma sequência em que, diferente de suas companheiras de quarto repletas de desenvoltura, a nordestina veste-se por baixo do lençol como a tia puritana lhe havia ensinado. O símbolo da “pia imunda e rachada, cheia de cabelos” (LISPECTOR, 1998, p.25) entre tantos outros na narrativa literária que validam a vida desgraçada de Macabéa como uma jovem ferrugem, suja, desleixada, inócua também estão presentes no filme na imagem das unhas sujas, nas reclamações de Pereira, o chefe, sobre os documentos imundos datilografados pela nordestina, assim como no comentário das amigas de quarto que reclamam do cheiro de Macabéa.

Sobre as companheiras de quarto, Suzana Amaral desenvolve uma relação entre as moças não presente na obra de Lispector. Segundo Rodrigo S.M., o quarto era compartilhado com “quatro moças balconistas das Lojas Americanas” (LISPECTOR, 1998, p.30), todas Marias, “Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas – não se incomodavam” (LISPECTOR, 1998, p.31) com a falta de sono de Macabéa nem com os ruídos do rádio da nordestina, estavam sempre cansadas do trabalho. No quarto da narrativa fílmica o universo feminino é expandido, há certa irmandade entre as moças, sendo possível perceber um zelo ou carinho das companheiras para com Macabéa. Numa conversa entre as personagens femininas há falas que denotam o machismo presente na sociedade “não vai se embonecar para ficar atrás de balcão” diz uma Maria ao imitar o que profere um homem conhecido e ainda ao escovar o cabelo da personagem negra ressalta que “Jacinto gosta dela com cabelo bem liso” e não só nas cenas do quarto, mas também na convivência entre Glória, a colega de trabalho, e Macabéa é aprofundada a questão do comportamento feminino. A própria figura de Macabéa nas duas obras – a qual arranca os piores adjetivos dos outros personagens frente à sua imagem nada desejada, muitas vezes comparada à de Glória que ao contrário da nordestina é filha de açougueiro e, portanto, criada na carne – pode ser objeto para um estudo aprofundado a partir de uma perspectiva da crítica literária feminista, já que a nordestina não contempla o corpo objetificado e sexualizado representativo do padrão estereotipado da mulher brasileira e inclusive o sentido de moça suja e desleixada pode ser debatido, pois conforme a teoria positivista a mulher deveria ser tão limpa quanto a sua moralidade. Limpa Macabéa não é e a imoralidade aparece principalmente através da conduta de Glória.

Ainda que no filme, Glória seja tratada como objeto pelos homens com os quais se relaciona, cometendo cinco abortos – situação que também confere um caráter dubio a Glória, pois ao mesmo tempo em que ela é relacionada com a carne, mercadoria/alimento, há uma atmosfera em sua constituição que indica uma personalidade que domina o próprio corpo, sendo também, sua fonte de prazer – a personagem demonstra compreender o jogo das relações e por ser filha de uma família carioca que ocupa um lugar um pouco menos hostil, do que os nordestinos Macabéa e Olímpico, na sociedade, parece, segundo sugere a narrativa fílmica de Suzana, conquistar seu espaço enquanto Macabéa tem a sua *hora de estrela* somente através da morte em ambas as histórias. Nesse possível futuro para Glória, o casamento com um sócio de seu pai há, talvez, a intenção de uma crítica ao matrimônio em seu sentido de instituição, negócio, representada na cena em que o progenitor oferece a filha ao comparsa de trabalho no almoço de domingo em família “essa é a Glória, essa é que eu lhe falei, aproveita que é a única solteira (risadas)” (AMARAL, 1985).

Sobre a analogia da personagem Glória com a carne e do desejo de Macabéa em ter carne em seu corpo, como Marilyn Monroe, Glória está ligada ao pecado, possui vários homens, homens casados, faz abortos sem se sensibilizar, trai a colega de trabalho, já Macabéa está relacionada com o pudor, sente vergonha, é tímida, esconde o corpo e é recatada. Segundo Foucault:

Uma dupla evolução tende a fazer, da carne, a origem de todos os pecados e a deslocar o momento mais importante do ato em si para a inquietação do desejo, tão difícil de perceber e formular; pois que é um mal que atinge todo o homem e sob as mais secretas formas (FOUCAULT, 1988, p.23).

No entanto, o corpo ávido de carne da nordestina pudica mostra-se cambiante, tanto Clarice quanto Suzana, revelam nuances de Macabéa – que exigem um olhar mais atento de seus leitores – relevantes para a compreensão das obras. A nordestina das duas narrativas é sensual e mentirosa. No filme, durante a noite deitada em sua cama, Macabéa toca o próprio corpo e ao perceber sua sensualidade/sexualidade cobre-se enganando a si mesma. Em *A hora da estrela*, de Clarice, Rodrigo S.M. revela que “Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério” (LISPECTOR, 1998, p.61). Em outro momento, sonha “estranhamente” com sexo “ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por quê, talvez porque o que é bom devia ser proibido. Culpada e contente” (LISPECTOR, 1998, p.34). A cena do metrô em que Macabéa surge entre dois homens amplia esse significado da obra clariceana, já que a nordestina expressa sensação de êxtase ao sentir o cheiro másculo das duas figuras masculinas. Porém, no encontro com a cartomante, quando a personagem de Fernanda Montenegro pergunta se a nordestina já sentiu cheiro de homem, Macabéa mente dizendo “não senhora”, a mentira, como já mencionado neste texto, perpassa ambas as narrativas, acentuando o caráter metaficcional das obras:

Nada contou a Glória porque de um modo geral mentia: tinha vergonha da verdade. A mentira era tão mais decente. Achava que boa educação é saber mentir. Mentia também para si mesma em devaneio volátil na sua inveja da colega. Glória, por exemplo, era inventiva (LISPECTOR, 1998, p.69).

Sobre o lado sexual de Macabéa, no filme, Suzana constrói uma cena em que a nordestina come um cachorro quente numa padaria. Conforme engole vorazmente o lanche, a salsicha (enchido feito a partir de carnes e também símbolo fálico) escorrega do pão e concomitantemente a isso, a personagem, interpretada por Marcélia Cartaxo, encara em transe o homem que toma café no balcão e, em deleite, ficcionaliza que está sendo correspondida, porém, como em outros momentos da narrativa fílmica, o que acontece é um devaneio fruto do seu desejo carnal, o homem no caso da lanchonete é cego não possuindo condições de corresponder ao olhar e as expressões de Macabéa.

No que tange a sexualidade de Macabéa, “contida, muda, hipócrita” (FOUCAULT, 1988, p.9) reprimida, mas também exteriorizada, lascívia, ao apresentarem essa temática a partir da personagem, Clarice Lispector e Suzana Amaral desenvolvem obras transgressoras:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo. Os primeiros demógrafos

e os psiquiatras do século XIX, quando tinham que evocá-lo, acreditavam que deviam pedir desculpas por reter a atenção de seus leitores em assuntos tão baixos e tão fúteis” (FOUCAULT, 1988, p.12).

As personagens femininas clariceanas “colocam em jogo uma política do corpo e do desejo” (BORGES, 2013, p.37) Glória é *carne*, é pecado, seu *corpo* atua como sujeito e objeto, Macabéa possui vergonha do próprio *corpo* ao mesmo tempo em que, sem querer, é sensual, as duas estão inseridas numa *política do corpo*. Na obra de Lispector o “*corpo* metaforiza o social e o social metaforiza o *corpo*” (BRETON, 2020, p.70), *corpo* que também se apresenta como elemento social e cultural transgressor, de “uma sociedade para outra, a caracterização da relação do homem com o *corpo* e a definição dos constituintes da carne do indivíduo são dados culturais cuja variabilidade é infinita” (BRETON, 2020, p.30), assim o *corpo* de Macabéa, “que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada” (LISPECTOR, 1998, p.38), magro, privado de *carne* opõe-se politicamente ao *corpo* sexualizado da mulher brasileira. Glória, ainda que repleta de “atributos” se comparada a colega, que tem sua *glória* somente na morte que lhe confere o atributo de *estrela*, *corpo celeste*, também representa uma *política do corpo*.

Para Olímpico, Glória “Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira. Enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim” (LISPECTOR, 1998, p.60), no entanto, em *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, a filha do açougueiro confronta seu *corpo* com aquele que, segundo uma *sociologia do corpo*, “carrega em si a criança que coloca no mundo e em seguida aleita” (BRETON, 2020, p.65) cometendo cinco abortos. Na novela de Lispector, Glória também apresenta peculiaridades que lhe conferem caráter dubio, como Macabéa não atende “as condutas de higiene e as relações imaginárias de limpeza” (BRETON, 2020, p.57) da sociedade brasileira “Glória roliça, branca e morna. Tinha um cheiro esquisito. Porque não se lavava muito, com certeza. Oxigenava os pêlos das pernas cabeludas e das axilas que ela não raspava” (LISPECTOR, 1998, p.63).

O *corpo* de Macabéa não corresponde àqueles *corpos marcados pela feminilidade*, não contempla as expectativas do conjunto social, sua performance não coincide com o desejo masculino de Olímpico, nesse sentido o *corpo da personagem clariceana* em *A hora da estrela* não se configura como objeto. Luciana Borges em *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*, ao discorrer sobre a autoria feminina e sobre como escrever a mulher, analisa o estudo de Georges Duby, no qual o historiador francês aborda “os três vícios apresentados por Étienne de Fougères, bispo de Rennes, no *Livro das Maneiras*” (BORGES, 2013, p.73) que designam os defeitos na conduta das mulheres segundo a Igreja Católica no século XII, sendo o primeiro o seguinte:

Desviar o curso das coisas equivale a desviar a si mesma (o autor cita até o uso da maquiagem como sendo um modo de falsear sua imagem, enganando os homens; cita a interrupção da gravidez mediante o aborto), ou, por outras palavras, serem, em si-mesmas, seres desviados. Sendo seres de desvio, as mulheres conspurcam tudo que tocam, alterando o curso dos acontecimentos e a constituição dos objetos. Assim, a castração se estabelece como um desvio para a natureza masculina, ativa, dominadora do *virtus*, o atributo da virilidade, e comunica ao *corpo* masculino incompletude grotesca do feminino. *Corpos* desviados e desviantes, nesta tradição, as mulheres se situam mesmo no limiar entre o encantatório e o repelente, entre o monstruoso e o ornamental, entre o grotesco e o sublime (BORGES, 2013, p.73 e 74).

Macabéa deseja ser como Marilyn Monroe, pinta a boca de vermelho, borrando o batom para ocupar a boca carnuda que não possui. A *estrela* de Clarice não precisa “ser contida e controlada” (BORGES, 2013, p.73 e 74), não pertence a atmosfera de perigo e mistério, portanto, não exige a dominação do corpo masculino. Clarice Lispector estabelece uma *política do corpo* e como declara o autor “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (LISPECTOR, 1998, p.16). Para Luciana Borges:

Clarice deseja escrever o corpo dos outros, mas, nesse processo, subscreve o corpo do seu próprio eu, do seu próprio desejo enquanto *persona autoral*, sendo esta tão ficcionalizada e encenada quanto as personagens que se propõe a expor (BORGES, 2013, p.37 e 38).

Para Foucault em *O que é um autor?* (2015) o nome autor não é um nome próprio e não se refere a um indivíduo concreto, pertence ao texto somente. São várias as características presentes na função autor, pois quando “nos referimos à tradição textual, o nome não é suficiente como marca individual” (FOUCAULT, 2015, p.52). O filósofo francês traça algumas características para analisar a função autor a partir de seu modo de existência, circulação e funcionamento no interior de uma sociedade. Um dos critérios discutidos por Foucault é o estilo que habitualmente se encontra nas obras de um autor.

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2015, p.45).

Um elemento recorrente na literatura de *Clarice* é a discussão sobre o *Autor* de suas obras. Em *A hora da estrela* o autor é Rodrigo S.M. “(Na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998, p.9) em *A Via Crucis do Corpo* Lispector apresenta em texto intitulado “Explicação” mencionando a solicitação de um nome masculino para ocupar a capa do livro, no caso como *escritor*, “Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos” (LISPECTOR, 2020, p.10).

A designação de Rodrigo S.M. como seu *Autor* e a advertência entre parênteses, *na verdade Clarice Lispector*, contemplam as proposições da professora e pesquisadora Luciana Borges e de Michel Foucault, a *persona autoral* de Clarice surge no processo de escrita, existe na escrita e pertence a ela. Ao escrever com *o corpo do seu próprio eu* a escritora é *ficcionalizada*. Essa questão da figura autoral, característica da obra clariceana, se observada a partir da perspectiva da Crítica Literária Feminista, no que tange as observações sobre uma escrita feminina, ratifica as suposições teóricas as quais discorrem sobre a polêmica em sistematizar possíveis diferenças entre uma escrita feminina e uma escrita masculina conceitualizadas através de aspectos biológicos:

A expressão “escrita feminina” surge um tanto relacionada ao corpo físico das autoras, uma vez que era preciso uma afirmação do diferencial que as mulheres-autoras poderiam constituir em relação ao cânone literário tradicionalmente composto por nomes masculinos. No entanto, uma das controvérsias geradas pelo uso do termo relaciona-se ao risco de se essencializar a escrita das mulheres, reduzindo aos aspectos biológicos e anatômicos a existência de uma linhagem

feminina de autoras que, nesse caso, seria diferenciada da linhagem masculina simplesmente por pertencerem ao sexo feminino (BORGES, 2013, p.27).

Quando inseridas num sistema literário, o nome das escritoras expressos nas capas dos livros implicam posicionamentos da crítica literária e do público leitor influenciando a percepção da recepção da obra a partir de segregações que tendem a estigmatizar temas específicos para “a mulher”, transversais a uma mentalidade patriarcal, pois, como declara Rodrigo S.M. “até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 2020, p.14).

CONCLUSÃO

A partir da análise da novela e do filme mediante um processo comparativo entre a narrativa fílmica em contraste com a literária, Suzana Amaral, na sua tradução da obra clariceana, produz objeto estético novo por meio do código imagético. No processo de transcrição a cineasta atualiza *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ampliando significados já existentes na novela ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa singular. Através da observação de cenas como a que Macábea come restos de frango à noite, ao contrário da personagem de Clarice que se alimenta de papel, é possível visualizar o exercício criativo de canibalização de Amaral.

Nessa perspectiva, na recriação de um código para o outro, essa interpretação procurou deter-se no estudo de cenas do filme que compreendem o processo criativo da cineasta brasileira e por meio da apreciação de elementos presentes nas duas obras, como a metaficção, o texto apontou como a transcrição de Suzana Amaral em sua composição se apropria desses componentes por via de recursos cinematográficos.

Na análise das personagens Marias mostrou-se como o filme constrói um horizonte não presente na novela, o qual permite uma leitura pautada nas teorias da crítica literária feminista. Na apreensão de Macabéa, principalmente no que tange a representação de seu corpo pela escritora e pela cineasta, mostrou-se como a partir de uma aparente fragilidade a personagem desenvolve em ambas as obras uma política do corpo principalmente quando observada por meio de sua relação com Glória.

Na análise da dupla Macabéa e Glória a investigação destacou como ambas representam uma analogia com a carne como fonte de todos os pecados. A personagem nordestina arquitetada por meio de um corpo desprovido de carne, frágil e de uma sexualidade reprimida revela-se lascívia como o próprio autor adverte e a narrativa fílmica mostra. Ainda que, a novela tenha sido publicada em 1977 e o filme em 1985 tanto *A hora da estrela* da escritora quanto a da cineasta mostram-se transgressoras quando lidas na atualidade, principalmente por construírem uma sociologia do corpo em suas narrativas e na representação de suas personagens femininas discutirem o tema da sexualidade sob o prisma de uma política do corpo.

REFERÊNCIAS

A hora da estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção de Kino International. Brasil: Embrafilme, 1985. YouTube.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2020.

CUNHA, João Manuel. “O jogo metaliterário no écran-éter de *A hora da estrela*”. **Cerrados:** Revista do curso de pós-graduação em Literatura. Brasília: Nº 9, Ano 8, p.135 – 146, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber.** Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A via crucis do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

A LITERATURA DE TEREZA ALBUES: PÓS-MODERNIDADE E IDENTIDADE

Katia Aparecida Pimentel (UNEMAT)¹

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Lucimaira da Silva Ferreira (UNEMAT)²

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

RESUMO

A presente proposta tem como *corpus* para as análises as narrativas de quatro contos pertencentes à coletânea *Buquê de Línguas* (2008): “Buquê de Línguas”, “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, “O Enigma de Violeta H.” e “Cena em Sustenido” da escritora mato-grossense Tereza Albues. A partir das narrativas selecionadas, será abordado os contextos e aspectos recorrentes que apontam uma escrita nos moldes da anunciada pós-modernidade, especialmente na construção da figura feminina. Respalçadas nos estudos sobre a pós-modernidade e seus desdobramentos investigaremos as diferentes manifestações que revelam o movimento da representação feminina presente nos textos e que vão evidenciar as marcas de uma escrita esteticamente construída com personagem e narrador que se entrelaçam e percorrem as trilhas dos avanços tecnológicos e do ser humano. Os contos em cena retratam o avanço da globalização, o qual permite essa aproximação do sujeito com diferentes valores culturais através dos meios de comunicação ou pelos avanços dos meios de transporte. São nesses contextos que verificaremos o constante deslocamento das personagens nos espaços físicos e psicológicos que sinalizam para a velocidade em que os cenários se alteram e a emergência da vida acontecer. Além dos espaços e comportamentos das personagens nas narrativas, será evidenciado a escrita inovadora, com técnica e estilo, de Tereza Albues. Esse conjunto de elementos fornece a base para a investigação da identidade do sujeito construída na pós-modernidade, aqui em destaque, na figura feminina. O levantamento teórico procura esclarecer a existência de características que revelam o fenômeno contemporâneo pós-modernidade que se significa em espaços, elementos, comportamentos, detalhes, pelo deslocamento das personagens femininas nas narrativas escolhidas. Dentre as referências utilizadas para embasar esta discussão, destacam-se as contribuições de Eagleton (1998); Hutcheon (1991); Fernandes (2019) que tratam dos eventos da pós-modernidade; Hall (2011), Woodward (2012) e Silva (2000) abordam a questão da identidade do sujeito pós-moderno; Abdala Junior (2002) que explica a questão das fronteiras culturais e seus desdobramentos. O estudo objetiva contribuir para os estudos de crítica feminina e, ao mesmo tempo, para a literatura produzida em Mato Grosso.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina; Tereza Albues; Contos; Pós-modernidade; Identidade.

¹ Mestra em Letras pelo Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Mato Grosso. Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Mato Grosso. Orientadora: Dra. Elizabeth Batista (UNEMAT).

² Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Mato Grosso. Orientadora: Dra. Elizabeth Batista (UNEMAT).

INTRODUÇÃO

“Escritora em tom maior, romancista, contista, jornalista, produtora cultural, *expert* em comunicação”, assim é descrita Tereza Albues no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras* pela pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2002, p. 614). Albues nasceu em Várzea Grande (MT), em 1936 e em 1980 mudou-se para os Estados Unidos e lá viveu até seus últimos dias terrenos, quando faleceu em 2005.

Após mudar-se para Nova York, em 1983, foi que Albues iniciou sua carreira como romancista com a obra *Pedra Canga*, publicada no Rio de Janeiro pela Philobiblion, em 1987. Em 1990 a autora publicou o seu segundo romance, *Chapada da palma roxa*. Em 1993 foi a vez de *A travessia dos sempre vivos* e, em 1995, *O berro do cordeiro em Nova York*. Todas essas obras foram lançadas nas Bienais Internacionais do Livro, no Rio de Janeiro, com a presença da autora. Seu último romance foi *A dança do jaguar* (2000), publicado na França e lançado no Salão do Livro em Paris. Em 1999 Albues concluiu a coletânea de contos *Buquê de Línguas*, publicada em 2008. O conto que dá título à obra é o mesmo que deu à autora a menção honrosa no concurso de contos Guimarães Rosa, promovido pela Rádio France Internacional, em Paris.

Buquê de Línguas (2008) é composto por quatorze contos e para este estudo foram selecionados três deles: “Buquê de Línguas”, “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, e “Cena em Sustenido”. As narrativas selecionadas retratam o avanço da globalização, o qual permite essa aproximação do sujeito com diferentes valores culturais através dos meios de comunicação ou pelos avanços dos meios de transporte. A escrita inovadora com estilo e técnica de Tereza Albues revela espaços de interação, deslocamentos, ações, comportamentos e contextos que evidenciam as marcas do fenômeno da pós-modernidade que, conseqüentemente, remete as questões que envolvem a identidade e seus desdobramentos no sujeito.

OS CENÁRIOS DA PÓS-MODERNIDADE

Estabelecer um consenso único sobre o conceito de pós-modernismo é impossível, uma vez que há uma certa dificuldade, pois, as suas manifestações são recentes e estão acontecendo na atualidade, além de revelar uma variada profusão de formas e conteúdo. As discussões sobre o pós-modernismo são bastante incitadoras porque constituem-se de inúmeras linhas teóricas que até mesmo divergem entre si. Cabe-nos mostrar que há uma diferenciação pertinente aos termos pós-modernidade, pós-modernismo e pós-moderno, uma vez que esses fundamentos são importantes para a nossa pesquisa. Para tanto, recorreremos aos conceitos estabelecidos por Terry Eagleton (1998, p. 07, grifos do autor):

A palavra **pós-modernismo** refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo **pós-modernidade** alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável, por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura elitista e a cultura popular, bem como entre a arte e a experiência cotidiana.

Podemos, assim, verificar que pós-modernismo está relacionado às diversas manifestações da cultura como arte, literatura, pintura, movimentos populares etc., enquanto a pós-modernidade

engloba as reflexões em relação ao modo de pensar e viver. O termo pós-moderno abarca o pós-modernismo e a pós-modernidade.

Com a intenção de compreender quando teve início o pós-modernismo, utilizaremos a explicação de Perry Anderson em seu livro *As origens da pós-modernidade* (1999, p. 03 e 04):

[...] a ideia de um **pós-modernismo** surgiu pela primeira vez no mundo interno hispânico na década de 1930, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Federico de Onís, um amigo de Unamuno e Ortega, foi quem lançou o termo **pós-modernismo**. Ele utilizou-o para descrever um refluxo conservador dentro do próprio modernismo: aquele que procurava refúgio de seu formidável desafio lírico num perfeccionismo mudo de detalhe e humor irônico, cuja característica mais original era a nova autêntica expressão concedida às mulheres (grifos do autor).

Por meio desse trecho, evidencia-se o começo de movimentos que surgem de dentro do próprio modernismo para expressar, de forma irônica, um novo aspecto diferente e único que fazia menção ao aparecimento das manifestações das mulheres. Ainda em relação à época do pós-modernismo, o crítico Fredric Jameson (2000, p. 27) esclarece com mais detalhes os propósitos do movimento:

Cabe-me agora dizer uma palavra sobre o uso adequado desse conceito: ele não é apenas mais um termo para descrever um estilo específico. É, também, pelo menos tal como o emprego, um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional.

Desta forma, podemos perceber que o pós-modernismo revela suas características de acordo com os fatos, o consumismo, as expressões e movimentos sociais da atualidade. Existe uma explosão de consumo levando as pessoas a “devorarem” produtos por impulso. Vivemos em uma sociedade em que somos monitorados e controlados por câmeras que estão em todos os lugares dando-nos a sensação de segurança, mas, ao mesmo tempo, de vigilância. Tem-se a noção de estar no controle por dominarmos a tecnologia, todavia, junto com ela, vem a sensação de estarmos sendo controlados também. É um conflito intenso.

Assim como essas manifestações acontecem na vida dos indivíduos, de forma geral acabam refletindo nas expressões artísticas: aparecem novas formas de linguagem, novas técnicas narrativas que rompem com o que era tradicional; existe uma mistura de vozes, de personagens, de acontecimentos, quebram-se a linearidade e a previsibilidade; as narrativas não são mais cronológicas, e muito menos lineares, e existem várias lacunas às quais o leitor deve-se debruçar para compreender. A pesquisadora Gisèle Manganelli Fernandes (2019, p. 297) esclarece esse tipo de escrita pós-moderna:

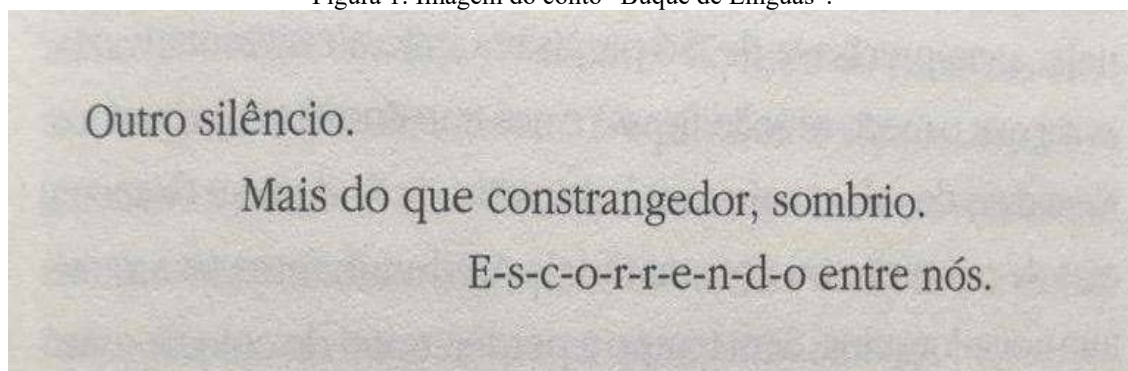
A temática diversificada de pontos que são tratados por escritores considerados pós-modernos inclui: conspiração, tecnologia, poder da mídia, poder da imagem, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranoia, religião, morte. A intertextualidade é uma característica essencial do Pós-Modernismo, pois textos já produzidos surgem em outros textos, mas em um novo contexto.

As manifestações artísticas refletem este momento tão diversificado pelo qual a sociedade passa, o anunciado pós-moderno. Diante das inúmeras possibilidades de escolhas estéticas em relação à linguagem como letras maiúsculas, itálico, trechos que surgem tirados de telegramas, frases curtas, espaços em branco, parágrafos de tamanhos diversificados, entre outras formas escritas, não há a possibilidade de se apresentar uma estética pós-moderna definitiva (FERNANDES, 2019).

No livro de contos *Buquê de Línguas* (2008) da autora Tereza Albues, notoriamente aparecem as características da escrita pós-moderna. A autora e narradora traz em seus quatorze contos estilo, técnica, estrutura e escrita inovadoras, textos com narrativas criativas. No decorrer das histórias encontramos várias expressões em inglês: “*Everything is under control [...] Let’s get out of here*” (ALBUES, 2008, p. 14 e 23); em italiano: “*io me ne vado*” [...] *Arrivederci bambini*” (ALBUES, 2008, p. 102); em francês: “*Je ne peux pas échapper à mon destin*” (ALBUES, 200, p. 118) e em outras línguas de diversos países como Cuba, Chile e México.

Outro aspecto marcante e interessante em seus contos é a estrutura da narrativa marcada em vários trechos com espaços em que se corta a narrativa e nota-se uma nova disposição das palavras, continuando a história que vinha sendo narrada. Rompe-se a estrutura linear para continuar de forma inusitada e dinâmica, como podemos observar nesses trechos abaixo selecionados:

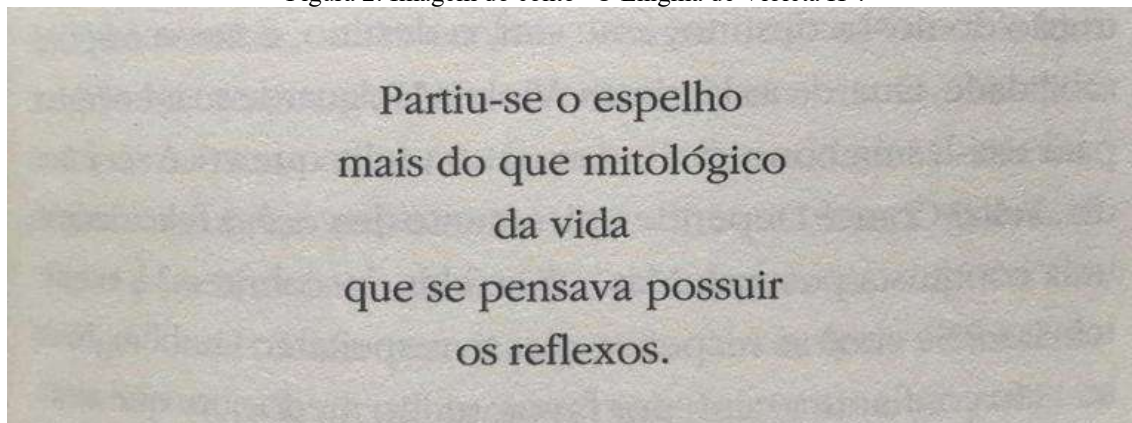
Figura 1: Imagem do conto “Buquê de Línguas”.



Fonte: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*, 2008, p. 15.

Na figura 1 observamos uma nova distribuição dos parágrafos, com espaços fora do padrão textual entre eles, indicando uma gradação decrescente em consonância com a escrita da palavra “escorrendo”, que foi dividida em todas as letras que a formam, gerando a sensação estética de movimento contínuo descendente tal como o verbo no gerúndio, que dá a ideia de continuidade.

Figura 2: Imagem do conto “O Enigma de Violeta H”.



Fonte: ALBUES, Tereza. *Buquê de Línguas*, 2008, p. 59.

Verificamos no parágrafo acima, na figura 2, que ele se espalha no formato vertical e a frase se desconstrói, escorregando e cortando-se em trechos, indicando “os estilhaços do espelho” que se divide. Em cada recorte tem-se uma informação: primeiro o romper-se do espelho; depois as questões mitológicas e em seguida a vida; após vêm os pensamentos e perspectivas do ser humano e conclui-se com os reflexos que remetem ao início do trecho em que se apresenta o espelho, este que tem como função refletir toda imagem a ele exposta. O recurso gráfico utilizado é colocar o parágrafo centralizado.

Os escritores compreendidos na pós-modernidade trazem uma temática bastante variada de textos e estruturas narrativas. Essas produções incluem os elementos construídos no decorrer da evolução do período pós-moderno como a tecnologia, o poder da mídia, a televisão, a cultura popular, o consumismo, o multiculturalismo, a religião, a morte, o poder do capital e muitos outros.

A escritora Tereza Albues traz em suas narrativas temas que abarcam essas características, como podemos verificar no conto homônimo que dá título à obra “Buquê de Línguas”, quando uma explosão no metrô surpreende os passageiros colocando-os em uma situação forçada de convivência. A narradora passa a relatar os efeitos da explosão no pensamento e atitudes dos passageiros, ressaltando a multiculturalidade que se manifesta no trem por meio da expressão das diversas etnias:

A explosão sacudiu o mundo nosso, na linha D do metrô [...]. Enlatados no vagão, tornamo-nos prisioneiros circunstanciais da tecnologia, política, destino [...]. Por Alá! É o Irã personificado, olhos ferozes, aproximando-se, pronto a tomar satisfações do americano [...]. Um menino franzino veio lá dos fundos, segurou a mão da mulher, falou qualquer coisa em alemão [...]. Que controle?, berrou o iraniano (ALBUES, 2008, p. 13-4).

Neste trecho observamos a presença da tecnologia e da atualidade por meio do metrô e do multiculturalismo e religião pelas falas dos passageiros. Um coro de vozes desencontradas se depara em um único espaço, o metrô nova-iorquino, em meados do ano 2001. A globalização e a expansão urbana intensificaram os meios de contato entre as diferentes culturas, como constatado na interação entre os passageiros, promovendo, assim, a quebra das fronteiras, dos paradigmas e das diferenças.

No conto “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, encontramos um estilo mágico das cenas rápidas, como videoclipe. No espaço urbano se entrelaçam as imagens turísticas do Cristo Redentor e do Pão de Açúcar como descrito em “A cidade amanheceu nublada. Não se vê o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar está coroado de nuvens espessas” (ALBUES, 2008, p. 25), bem como dos túneis e ônibus em movimento:

Janeiro, pleno verão, entro num ônibus com destino a Copacabana. O calor insuportável enerva. No Túnel Novo, movimento intenso, barulho ensurdecedor [...]. A travessia do túnel parece não ter fim. Entra-se num tubo escuro, super-povoado, veículos e homens se digladiando por uma nesga de espaço, que não existe [...]. O ônibus conseguiu vencer as peripécias do pandemônio babilônico. Saiu suado e resfolegante, rangendo os pneus, livre da prova de fogo (ALBUES, 2008, p. 25-6).

A narradora em movimento, na velocidade em que a globalização, os avanços da tecnologia e o espaço urbano exigem. Do metrô ao ônibus carioca, o deslocamento, a pluralidade de vozes e de olhares é a temática da narrativa de Albues, aspectos recorrentes da escritura dita pós-moderna.

A era da informação, da tecnologia, das imagens e do consumo trouxe, de certa forma, um estado de alienação em que as pessoas perdem o contato com o real provocando mudanças nas

relações sociais. A cultura pós-moderna é vista como a cultura de imagens, a televisão mudou a vida das pessoas. Elas não consomem apenas objetos, mas, sobretudo, imagens. As pessoas “vendem” a sua própria imagem como se fosse mercadoria e depois clamam por privacidade - as redes sociais que o digam. Com a internet acessível e disponível para todos, tudo acontece de um modo muito acelerado. As imagens são substituídas umas pelas outras de tal forma que logo possam ser esquecidas.

No mundo pós-moderno a questão de fronteiras também é atingida por essas mudanças aceleradas da tecnologia, pois não há de certa forma uma significativa distância entre essas barreiras e as culturas diferentes estão em contato, provocando uma ânsia de extinguir as barreiras, quebrar os paradigmas e diferenças. Benjamin Abdala Jr. destaca que não podemos mais pensar em fronteiras como aquelas estabelecidas por limites geográficos. Para o autor, estes limites:

[...] continuam importantes e constituem base sinérgica capaz de inverter ou de se contrapor aos fluxos avassaladores, mas não basta. Cada vez mais o mundo torna-se uma realidade de fronteiras múltiplas, internas e externas. São fronteiras que podem se abrir ou fechar, conforme a natureza da conexão desejada, caso tenhamos a base necessária para impor fluxos (ABDALA JR., 2002, p.125).

O encontro entre culturas diferentes traz consigo a mudança na identidade dos sujeitos que deixam de ser únicos e passam a ser fragmentados. O sujeito assume posições diferentes, como aponta Stuart Hall (2011, p. 13): “Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente”. O indivíduo encontra-se em constante deslocamento, se movimentando em diferentes direções e sendo atingido por uma pluralidade de princípios articuladores e organizadores.

Outra questão apresentada pelo pós-modernismo está relacionada à temática do cânone. Obras fora do que se considera clássico, que não eram antes estudadas na academia, passam a ter uma importância estética reconhecida, trazendo a possibilidade de estudos de novos textos. Com o pós-modernismo abriram-se possibilidades de novas vozes no campo artístico e grupos que tinham sido silenciados por muitos anos, como as mulheres, os negros, os gays, os indígenas etc., falam por si, não havendo a necessidade de outros falarem por eles.

Harvey (2004, p. 52) reflete sobre a importância da voz das minorias afirmando que “a ideia de que todos os grupos têm direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno”.

Enfim, o cenário pós-moderno não se trata apenas de uma reação ao moderno, mas traz outras possibilidades sociais, políticas e artísticas que podem ser analisadas por novos contextos e ferramentas. Tem-se novas possibilidades de consciência em relação a outras culturas e de entendimento do diferente, do outro. O pós-moderno nos circunda e abre novos horizontes ao mesmo tempo.

CONTEXTOS DA IDENTIDADE

No tópico anterior foram realizadas algumas considerações sobre as discussões, de uma forma geral, de alguns elementos que envolvem a chamada pós-modernidade. Esse movimento descreve impactos significativos na expressão popular, na comunicação de massa, e nas manifestações

culturais em geral – remete a traços que vão desde a ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação, na indeterminação, até chegar nas relações dos discursos universais e totalizantes.

Com o propósito de localizar e compreender a escrita da autora Tereza Albues pertencente a esse período, deparamo-nos com questões que se revelam no decorrer de suas narrativas. O elemento analisado neste tópico será a questão da identidade que evidencia o local, o regional.

As transformações advindas desde o final do século XX, que moldavam o indivíduo social nos cenários de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, passaram por mudanças e deixaram de ser fixas, fechadas. Essas alterações esbarram nas identidades pessoais e afetam o conceito que se tem de sujeitos completos e adaptados. As transições pelas quais o indivíduo é levado a encarar no caminho da pós-modernidade são designadas por Stuart Hall (2011) como deslocamento ou descentração do sujeito:

Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo [...]. Esses processos de mudança, tomados em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que somos compelidos a perguntar se não é a própria modernidade que está sendo transformada (p. 09 - 10).

Os grupos e indivíduos buscam se identificar, de modo particular, em espaços múltiplos, com outros círculos que os representem. Quando o autor Stuart Hall fala em crise de identidade, entende-se que esse reajuste é um efeito das sociedades contemporâneas. Essa alteração acontece com o advento da globalização, que envolve fatores econômicos e culturais, e que traz consigo as mudanças nos padrões de consumo que, por sua vez, produzem novas identidades.

Como exemplo das novas identidades, podemos citar os jovens que comem hambúrgueres McDonald's. Eles formam um grupo de consumidores globais que pode ser encontrado em qualquer lugar do mundo e que mal se reconhece entre si, nesse grupo de consumidores podemos ter adolescentes brasileiros, ingleses, chineses ou africanos, enfim. O avanço global do capitalismo caracteriza a convergência de culturas e estilos de vida nas sociedades ao redor do mundo. A uniformidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao surgimento de novas posições de identidade nacionais e locais. Segundo Woodward (2012, p. 22), “Essa dispersão das pessoas ao redor do globo produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras”, o que reflete a identidade em crise.

Diante desses apontamentos nota-se que a identidade está em constante mudança e ela se dá no resultado da interação entre os sujeitos. O sujeito tem a sua essência interior, que é o seu “eu real”. Porém, ao se comunicar e interagir com a sociedade, passa a sofrer modificações e ser formado em uma nova comunicação contínua com os mundos culturais exteriores e as identidades que lhe são apresentadas nesses contextos.

Estes aspectos aparecem na escrita da autora Tereza Albues, que nasceu no interior do Estado de Mato Grosso e quando adulta, se mudou para Nova York onde começou a escrever. Albues escreve todas as suas obras no exterior, porém as produções foram em português e impressas por editoras brasileiras. Essas peculiaridades deixam marcas em suas narrativas. A escritora não se esqueceu da terra natal e ter morado em um grande centro, onde há uma efervescência de culturas, pode ter auxiliado no processo de se valer do olhar do “outro”, do estrangeiro, para o interior do Brasil, onde

se pode notar também o deslocamento da autora, que aparece em suas obras por meio do “ir” e “vir”, transitando em vários espaços, diferentes momentos e recordações que ocupam a memória.

Esse processo de movimentação da autora por meio das personagens, dos contextos, dos lugares, dos espaços, remete ao nomadismo, já mencionado anteriormente. A dinâmica nômade, como um novo imaginário, representa um sentimento de “deslocamento” que não se reconhece no espaço onde vive e busca constantemente se resgatar na ancestralidade. O “ir” e “vir” pelo mecanismo das lembranças, são características que a posicionam mais próximo de sua origem histórica, como esclarece o sociólogo Michel Maffesoli (2001, p. 53) quando afirma que “um corpo social, qualquer que seja, guarda a memória de sua errância original”. Tereza Albues transita nos espaços em que se encontra física e psicologicamente no momento presente, mas não deixa no passado histórias e lugares. Ela traz para a escrita o passado e o presente, que se aglomeram formando um emaranhado de personagens e histórias.

Com o objetivo de entender a escrita de Albues, menciona-se a concepção do pesquisador e professor Dr. Mário Cezar Silva Leite (2008, p. 05) sobre o regionalismo e a identidade, onde ele afirma que “A questão das identidades engloba outras questões em determinados contextos. Entretanto, sempre está acompanhada das relações – em todas as instâncias – entre nacionalismo, regionalismo, globalização, política, poder e suas ramificações”. Entende-se que a identidade vem ligada às esferas maiores, que abrangem vários aspectos e áreas, e que também traz em si o regional. Um ponto importante a considerar é que:

o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas do poder. A identidade e a diferença não são nunca inocentes. Podemos dizer que onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder. A diferença é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas. [...] A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam sempre as operações de incluir e de excluir” (SILVA, 2000. p. 81-82)

Os discursos que envolvem a identidade são declarações que incluem ou excluem movimentos sociais e culturais e isso se aplica ao espaço constituinte do ser. A globalização torna essas fronteiras permeáveis e transponíveis. Os textos produzidos em Mato Grosso são discursos que permitem rediscutir a abrangência dos limites pois vão além do local, do regional e ressignificam a posição das fronteiras. Segundo o autor Homi K. Bhabha (1998, p. 19) o “espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Não existe mais a relação colonial, agora o sujeito aparece no momento de transição para contextualizar a identidade.

Observamos essas marcas na literatura produzida por Tereza Albues: elas indicam as influências do meio no qual a autora viveu e as transfere para suas narrativas. Essa característica confirma o fato de ela, enquanto escritora, se deslocar, uma vez que sua identidade também passou por mudanças e precisou se ajustar aos novos contextos. Ao escrever seus contos, Albues nos surpreende com personagens de diferentes povos, lugares e costumes, construindo um verdadeiro buquê multicultural, que tem marcas e características específicas do indivíduo e múltiplas do ser humano em geral, como podemos observar no trecho a seguir do primeiro conto intitulado “Buquê de Línguas”:

com certeza a minha pele morena, cabelos pretos e lisos, olhos enormes e redondos, boca sensual, brincos pingentes, saia comprida de algodão vermelho o fazem pensar que venho daquele país. [...] Um menino franzino veio lá dos fundos, segurou a mão da mulher, falou qualquer coisa em alemão, ela olhou para ele, levantou-se, pareceu envergonhada, ajeitou a roupa, a bolsa, recompôs-se. [...] O medo parecia tomar consistência, podíamos não só senti-lo como apalpá-lo. Nossos músculos e cérebros anestesiados cediam ao terror. Quase petrificados, começamos a olhar um para o outro como implorar por socorro. Como se o socorro pudesse vir daquele que também corria o mesmo perigo (ALBUES, 2008, p. 13 e seg).

Uma explosão no metrô surpreende os passageiros, colocando-os em uma situação de extrema fragilidade e de forçada convivência. Esse momento torna-os unidos ao mesmo tempo em que suas diferenças étnicas e culturais e seus medos e traumas se manifestem. Por meio da explosão pode-se observar nos comportamentos dos passageiros a multiculturalidade que surge revelando diversas etnias. Americano, alemão, iraniano, romeno, francês, russo, chinês formam um coral de vozes desencontradas que se deparam em um único espaço: o ambiente do metrô nova-iorquino.

Sobre as concepções que envolvem o espaço em que o indivíduo está e transita, o autor Hall (2011) declara que:

a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem. [...] a identidade preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (p. 11-12).

Por meio dessa citação podemos entender a questão da identidade que se forma e modifica na relação entre o eu e a coletividade. No episódio da explosão no metrô, mencionado anteriormente, as personagens passam por esse momento de interação e de contato com outras culturas, que os faz adquirir novos significados e valores, transformando suas formas de pensar e agir. Sendo assim, pode-se enxergar a identidade não como algo fixo, único, mas com suas quebras que alteram o eu interior e exterior do indivíduo.

No conto “Cena em Sustenido” a expansão urbana e, conseqüentemente, a multiplicidade cultural, revelam o contraste entre as culturas marcando os conflitos internos do indivíduo que se vê frente a cenas que não fazem parte da sua cultura e do seu eu interior. Na narrativa um muçulmano fica surpreso ao ver uma jovem mãe mostrar o seio ao amamentar seu filho: “o ato, se deu, na tarde, para quem tinha olhos de ver e perceber o close do instante fugidio. Aconteceu. No banco, em frente à jovem mãe desinibida, está um muçulmano. Estatelado. Não conseguiu mover nem as sobrancelhas” (ALBUES, 2008, p. 66). Observa-se que a personagem tem um choque ao ver a cena; para ele não é comum esse tipo de comportamento, segundo a sua religião e a sua cultura.

Mais adiante a narrativa revela o quanto esse acontecimento mexeu interiormente com ele,

O muçulmano salta na primeira estação. Na Rua 42 – Times Square. Sem saber se delirou ou se viu um seio branco, pele acetinada, uma boquinha vermelha, dando dentadas; um querubim sacana, olhando às avessas, para a multidão devassa. Alá, meu Divino Alá, mostre-me o caminho reto, por onde chegarei a Ti, sem o perigo

das alucinações [...]. Alá, meu Divino Alá, onde estás que não amparas vosso humilde súdito? (ALBUES, 2008, p. 68).

O muçulmano não consegue lidar com a diferença, com o que é normal em outras culturas. Ele repudia a cena e o tempo todo implora pelo olhar do seu deus Alá como socorro para o que vê e sente. Para Stuart Hall (2011) o indivíduo procura o fechamento dessa identidade, mas fica o tempo todo incomodado com a diferença, com o outro. O significado das coisas e das situações “está constantemente escapulindo [...]. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis” (p. 41-42).

As pessoas têm crenças e valores que são estabelecidos e imutáveis mesmo diante do que é cotidiano e natural e não conseguem quebrar essas barreiras, como aconteceu com a personagem que vai para casa, “Segue direto à penumbra da biblioteca, retira da estante de mogno o gasto Alcorão esverdeado. E se retira do mundo” (ALBUES, 2008, p. 69), fechando-se ao que é diferente e inaceitável para ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista os recortes das narrativas selecionadas para este estudo juntamente com as abordagens teóricas elegidas, verificamos que as marcas da pós-modernidade e as questões que envolvem a identidade estão presentes na escrita na autora Tereza Albues. Observamos que os elementos da contemporaneidade, como a tecnologia, a globalização, os meios de transporte rápidos (o metrô aparece em vários contos como espaço principal de episódios), a liberdade de expressão, a pluralidade de estilos, são elementos recorrentes nos cenários e nas relações apresentadas nos contos. Além do conjunto de características que envolve espaço e personagens, a escrita da autora Albues revela o pós-moderno por meio da estrutura narrativa, da técnica, do estilo; rompe a escrita linear para mostrar a disposição dos parágrafos e das palavras de forma inusitada com espaços, hifens, idiomas e formatos distintos.

Nas narrativas em destaque fica evidente o choque pelo qual o indivíduo social passa com as transformações advindas pela contemporaneidade, mudanças que atuam na identidade rompendo com o que é determinado e concreto. Essas alterações defrontam as identidades pessoais e corrompem o conceito que se tem de sujeitos completos e adaptados. Desta forma o indivíduo sofreu o processo de deslocamento e descentração que afeta tanto seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo, o que resultou na crise de identidade (HALL, 2011).

Diante das abordagens expostas, quando aludimos à crise de identidade, entendemos que esse processo é um efeito das sociedades contemporâneas. Os grupos e indivíduos ao se comunicarem e interagirem com a sociedade, passam a sofrer modificações e são formados em uma nova comunicação contínua com os mundos culturais exteriores e as identidades que lhe são apresentadas nesses contextos.

Nos contos “Buquê de Línguas”, “Três Instantâneos na Cidade Maravilhosa”, “O Enigma de Violeta H.” e “Cena em Sustenido”, as modificações promovidas pela identidade em deslocamento são verificadas nos espaços e contextos de interação das personagens em situações cotidianas e inesperadas que revelam valores e crenças dos sujeitos e nas expressões e manifestações que expõem traumas e fragilidades. À vista disso, entendemos que é no meio social em que o indivíduo se comunica e realiza trocas de experiências e ideologias que acontece as modificações na identidade, tornando-a múltipla e constantemente em transição.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Senac, 2002.
- ALBUES, Tereza. **Buquê de Línguas**. Cuiabá, MT: Carlini & Caniato, 2008.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário de escritoras brasileiras**: (1711-2001). São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4 ed. Maringá: EDUEM, 2019.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.
- LEITE, Mário Cezar Silva. Literatura, Vanguardas e Regionalismos: poéticas em transito e fronteiras. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo. 2008. Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/019/MARIO_LEITE.pdf
>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

A LUTA SECA EM *TERRA E CINZAS*

Sharon Martins Vieira Noguez (UNIANDRADE)¹

RESUMO

O presente trabalho busca analisar o conto *Terra e Cinzas*, do escritor e cineasta afegão, Atiq Rahimi, como se deu a recepção desta obra e os estudos realizados sobre a mesma no Brasil. O conto, que possui uma narrativa quase poética, traz como pano de fundo a ação do exército soviético em uma aldeia no Afeganistão e também aborda a jornada traçada por um avô e um neto que são sobreviventes de um atentado que dizima a aldeia em que viviam. O aguardar de uma carona que os levará para a mina onde trabalha o filho do avô e também pai do garoto e a triste missão de comunicar-lhe que todo o resto de família morrerá. Entretanto, em um ato de piedade, nada diz, emudecendo-se diante de tamanha tristeza a fim de poupar o filho dessas novas dores. O foco narrativo da obra, em segunda pessoa, nos remete a autoconsciência da personagem, que escapa da realidade silenciosa na qual está inserida por meio do diálogo consigo próprio e com isso, a consciência do outro é conhecida pela consciência de si mesmo do narrador personagem, concretizando, assim, as ideias de consciência e autoconsciência propostas por Bakhtin (2015). A obra, escrita na língua nativa do autor, traz uma representatividade a grupos silenciados como os sobreviventes de guerras proporcionando uma maior legitimidade e autenticidade a obra. A narrativa seca, direta e fragmentada é concretizada visualmente nos espaços vazios entre os parágrafos, na ausência de diálogo e na falta de divisão em capítulos, recriando dessa forma, o mesmo silêncio sentido e vivido pelas personagens e absorvido pelos leitores.

Palavras-chaves: Atiq Rahimi. Terra e Cinzas. Autoconsciência. Espaços Vazios.

¹ Doutoranda em Teoria Literária. Professor orientador: Dr. Paulo Sandrini (UNIANDRADE)

INTRODUÇÃO

À beira de um rico seco, um avô e um neto, que não consegue mais ouvir, iniciam uma viagem até uma mina de carvão, onde o ancião busca encontrar o único filho vivo e tem a difícil tarefa de contar-lhe sobre a morte da família. A dúvida sentida por este pai, se dá no fato de não saber como contar, e nem se deve contar, sobre essa tragédia ao filho.

Dastaguir, o avô, é um homem sem rumo, que se encontra em uma realidade árida, assim como a estrada pela qual irá realizar sua jornada.

O discurso em segunda pessoa traz à obra a autoconsciência da personagem, que dialoga consigo próprio em meio a silêncio ensurdecedor em que se encontra. O mundo da personagem é importante: sua palavra sobre si e sobre a realidade na qual está inserida, mas se levamos em consideração que a fala e a linguagem existem para a percepção e relacionamento com o mundo externo, e que o mundo externo dessa personagem foi silenciado pela guerra, o conversar consigo permite libertar esta personagem desse silêncio, recuperando sua voz, ao mesmo tempo, que a leva a refletir sobre si mesmo.

A narrativa é direta, dura e sem rodeios, essas características podem ser percebidas dentro da narrativa que é fragmentada, com espaços vazios entre os parágrafos, na falta de divisão em capítulos e na ausência de diálogo, recriando assim o mesmo silêncio pesado sentido pelas personagens da narrativa e pelos leitores.

O espaço da narrativa tem o poder de traduzir o mundo concreto, exteriorizando um espaço que se apresenta duro, seco, árido e silencioso e permite também perceber o tempo da narrativa na duração da viagem difícil e silenciosa rumo às minas.

O foco narrativo em segunda pessoa converte-se na falta da fala das personagens, o que ilustra a grande solidão de um avô que conversa consigo mesmo e que é impossibilitado de dialogar com o único neto, visto que este é incapaz de escutar após uma explosão, e com isso, de dialogar, concretizando assim, o efeito silencioso resultante após a explosão de uma bomba.

ATIQ RAHIMI

Atiq Rahimi, nascido em Cabul em 1962, é um escritor e cineasta afegão, de nacionalidade francesa e afegã.

Refugiou-se na França, onde vive até hoje, após a guerra que seu país enfrentou durante os anos de 1980. Lá, aprende francês, mas mesmo aprendendo esta nova língua, produz sua literatura em sua língua materna, o dari, língua falada ao norte do Afeganistão.

O autor é formado em Letras e em Cinema, por tal razão, é possível perceber em seus livros, um rico detalhamento imagético ao se ler cada parágrafo.

Foi vencedor do Prêmio Goncourt em 2008 pelo seu livro *Syngué sabour. Pierre de patience*, primeiro livro escrito em língua francesa pelo autor. No Brasil, este livro foi traduzido como *Syngué Sabour - Pedra-de-paciência* pela editora Estação Liberdade, em 2009. O autor também adaptou esta obra para o cinema, em 2012, sob o título em português: *A Pedra da Paciência*.

Dentre suas obras publicadas, o leitor pode encontrar as seguintes obras: *Khâkestar-o-khâk* (2000, versão em dari) *Terre et cendres* (2000, versão em francês); *Les Mille Maisons du rêve et de la terreur*, (2002); *Le Retour imaginaire* (2005); *Syngué sabour - Pierre de patience*, (2008); *Maudit soit Dostoïevski* (2011) e *La ballade du calame* (2015).

Existem quatro livros publicados no Brasil, em língua portuguesa, que são: *Terra e Cinzas*, *As Mil Casas do Sonho e do Terror*, *Singuê sabúr - Pedra de paciência e Maldito Seja Dostoiévski*, todos lançados pela Editora Estação Liberdade.

O próprio autor também foi diretor da adaptação fílmica de sua obra literária para o cinema como no caso da obra *Syngué sabour - Pierre de patience*, e o mesmo se deu com o seu primeiro romance, *Terra e Cinzas*. O autor afirma acerca da escrita e adaptação fílmica de *Terra e Cinzas*, que:

Quando deixei o Afeganistão, em 1984, e me exilei na França, não via razão para seguir com meus estudos literários. Precisei de outra linguagem para me expressar, e foi a da imagem. Estudei cinema na França. "Terra e Cinzas" começou como uma sinopse e, aos poucos, transformou-se num livro. Quando saiu, uma produtora me propôs adaptá-lo. Eu me lancei nessa aventura, que foi uma armadilha. O livro é íntimo demais, interiorizado. Minha ideia foi ir além dele. Não queria me repetir nem traduzir cada palavra em imagem. Queria falar de outras coisas e dizê-las de uma forma diferente. (RAHIMI, 2004)

Apesar de ter sido publicado em 2002, o livro ainda possui poucas análises em língua portuguesa. Sobre a fortuna crítica do autor, uma pesquisa no Google Acadêmico apresenta 829 resultados para "Atiq Rahimi", mas apenas 44 resultados em língua portuguesa. O mesmo ocorre ao se pesquisar o título do livro, o termo em francês "*terre et cendres*, Rahimi" tem 49 resultados, o termo em dari "khâkestar-o-khâk", Rahimi tem 9 resultados, dos quais nenhum artigo está na língua nativa do autor, e a expressão "*terra e cinzas*, Rahimi" tem apenas 7 resultados.

Sabe-se que a língua é um saber hegemônico e legitimador, "a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial" (BAKHTIN, 1997, p. 95), ou seja, a língua e a linguagem exercem papel de importância na formação sociopolítica do ser humano, e acredita-se que assim, a escolha por utilizar-se a língua materna em sua produção literária e não a língua francesa, seja um desejo de empoderamento da voz de uma nação ou de reafirmação social.

Dos resultados encontrados destaca-se o artigo: "Espaço dos pobres: identidade social e territorialidade na modernidade tardia", o estudo tem como elemento constitutivo da identidade social a dimensão espacial. A partir da literatura sobre o tema, o autor apresenta dois espaços dos pobres como casos de estudo: a favela do Pavão-Pavãozinho, no Rio de Janeiro e o espaço dos pobres em Paris. A única alusão ao autor e a obra se dão como uma nota de rodapé, destacado no trecho a seguir:

Pode-se pensar que essas dinâmicas de enraizamento e pertencimento das redes sociais familiares primeiro se manifestaram como forma de compensar as frágeis relações institucionais atuantes sobre a estruturação social característica das sociedades do capitalismo periférico e quicá nas pós coloniais. Hall (2002, 2003), Bhabha (2003) Balakrishman (2000) Na ficção ver: Lins (2000) e Agualusa (2004), no Brasil; Nailpaul (2002) para Índia; Couto (2003) para Moçambique; Rahimi (2002 e 2003) no Afeganistão. (MARZULO, 2005, p. 136, grifo meu.)

Neste trecho, não encontramos uma análise da obra, e sim, apenas uma citação do autor e de sua obra como um levantamento bibliográfico.

Também pode-se destacar o artigo: *Sertões do mundo, uma epistemologia*, que abordará o conceito de sertão onde as imagens podem ter uma multiplicidade de significações, além de abordar também os conceitos de lugar e território para fundamentar o sertão como um lugar-cosmo que

permite refletir sobre territórios de sertões do mundo. Assim como no artigo anteriormente apontado, não encontramos novamente nenhuma análise da obra do autor, e sim, apenas uma citação de sua obra como um levantamento bibliográfico.

Do primeiro grupo fazem parte textos de escritores, como, por exemplo, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Jotacê Freitas. Dos sertões não nomeados fazem parte textos de poetas, contistas e romancistas contemporâneos brasileiros, palestinos, afegãos e africanos, como, por exemplo, Manoel de Barros, Cândido Rolim, Rubem Fonseca, Mahmoud Darwish, Atiq Rahimi e Mia Couto, dentre muitos outros. Todos presentes no caderno: uma cosmologia do sertão, segundo volume da tese. A partir da leitura dessas imagens, propõe-se a ampliação do conceito de sertão para além das significações construídas ao longo da história do País, contemplando paisagens específicas dos lugares-sertão dispersos em várias partes do mundo. (MELO, 2011, p.14)

E o artigo: *A escritura visual de Atiq Rahimi: entre guerras e corpos* que abordará as obras de Atiq Rahimi, *Terra e cinzas* e *Maldito seja Dostoiévski*. O texto tem por objetivo apresentar algumas notas sobre uma escritura seca, áspera, despojada, que ocorre simultaneamente com o deslocamento de sujeitos imersos nos horrores de guerras. Este artigo apresenta comparações entre as obras literárias e as adaptações fílmicas das mesmas.

Assim, a trouxa vermelha de gol-e-seb originária lá está para anunciar a figura de um menino, Yassin, cujo rosto já “é cheio de sulcos” (RAHIMI, 2002, p.11) e de um velho, Dastaguir, de “braço cansado”; e para situá-los no espaço, em uma ponte que “ao norte da cidade de Pol-e-Khomri, liga as duas margens do rio seco” (RAHIMI, 2002, p.12); espaço que, graças a uma prolepse, antecipa o destino — a “mina de carvão de Karkar” (RAHIMI, 2002, p.12) — das duas figuras, uma cujo futuro já está perdido, outra cujo passado se perdeu. Futuro e passado que ficaram em meios às bombas. (COSTA, 2019, p.84)

Não há dúvidas que a obra de Rahimi traz luz às guerras e aos sobreviventes dessas guerras, retratando de maneira artística os horrores e mazelas enfrentadas pelos sobreviventes.

TERRA E CINZAS

Terra e Cinzas: um conto afegão traz a narrativa de um avô, Dastaguir, e seu neto, Yassin, únicos sobreviventes de um bombardeio. Dastaguir decide procurar seu filho, Murad, e comunicarlhe sobre o ocorrido.

O conto inicia-se com uma dedicatória: “De meu pai, / De outros pais, / a guerra roubou as lágrimas.” (RAHIMI, 2002) e termina com: “Dastaguir! Seja homem! Um homem não chora. Mas por que não? Deixa escorrer teu pesar” (RAHIMI, 2002, p. 78). As dedicatórias dialogam entre si, visto que a ideia inicial das lágrimas, citada na primeira dedicatória deixa de ser um elemento estigmatizado e se torna um elemento de cura, na dedicatória seguinte.

As guerras tomam tudo dos sobreviventes, roubam até suas lágrimas, o vazio que resta é tamanho que tem o poder de remover a capacidade de chorar, de externalizar os próprios sentimentos. Ao mesmo tempo, o chorar tem o poder de purificar a dor sentida, o que nos remete a segunda dedicatória que gira em duas ideias opostas: a ideia de que os homens, enquanto entendido como supremacia nas relações sociais de poder, chefes de família e exemplos de força, não devem demonstrar fraqueza, como chorar, mas ao mesmo tempo em que questiona a sua

necessidade, ao perceber a essencialidade de se conhecer e enfrentar as emoções a fim de promover um autocuidado pessoal e superação.

O início da narrativa também traz uma epígrafe: “Ele tem um coração grande, / grande como sua tristeza. Raffat Hossaini” (RAHIMI, 2002) A epígrafe serve como introdução ao tema ou como assunto que resume ou introduz uma obra, de uma forma poética. Nesta epígrafe, o leitor já consegue sentir uma serena tristeza, como aquela que sentem em meio às guerras.

Neste conto, quando o exército soviético chega ao Afeganistão, Dastaguir testemunha a destruição de sua aldeia e a morte de sua família. Yassin, seu neto, fica surdo é um dos poucos sobreviventes. Os dois partem então em uma jornada, por uma paisagem seca, em busca de Murad, que está trabalhando em uma mina de carvão e com a missão, e dúvida, de contar a Murad sobre o ocorrido no vilarejo e com sua família.

Avó e neto chegam ao seu destino, mas apenas para aprenderem que devem esperar e contar com a ajuda de tudo o que lhes resta: uma caixa de tabaco para mascar, algumas maçãs verdes e a gentileza de estranhos. *Terra e Cinzas* é um conto sobre uma perda devastadora, mas que também mostra a perseverança humana em face da loucura e da guerra.

O pano de fundo da obra é a guerra durante o regime pré-soviético, mas que traz consigo uma representatividade muito dolorosa aos sobreviventes, visto que o vilarejo foi destruído e as famílias foram dizimadas, assim como infelizmente ocorre em todas as guerras existentes, e com isso, dá acesso, voz e representação a esse grupo social que sobrevive e resiste, Dalcastagnè afirma que:

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem e entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. (DALCASTAGNÈ 2008, p. 78)

Rahimi constrói sua narrativa em parágrafos que trazem profundas e poéticas descrições visuais capazes de descrever os lugares assim como descrevem a jornada a ser enfrentada pelo protagonista:

Você está sentado, com as costas viradas para o sol de outono, apoiado no parapeito da ponte; a ponte que, ao norte da cidade de Pol-e-Khomri, liga as duas margens do rio seco. Lá é que se passa a estrada que vai do norte do Afeganistão a Cabul. Virando à esquerda, logo depois da ponte, na estrada de terra que segue serpenteando além das colinas desérticas, chega-se a mina de carvão de Karkar... (RAHIMI, 2002, p.12)

Neste trecho é possível identificar a jornada a ser traçada por Dastaguir até a mina de carvão para procurar o filho Murad. Tal viagem liga metaforicamente duas margens (pai e filho) assim como a ponte que conecta as duas margens. O sol de outono às costas, um rio seco, estrada de terra e colinas desérticas desembocam em uma mina de carvão, assim como a narrativa iniciada no vilarejo e a viagem realizada que terminará em Karkar concretizam as duas margens entre o passado perdido e o futuro que também se perdeu.

A narrativa em segunda pessoa, traz uma ideia de autoconsciência da personagem, o diálogo consigo próprio retrata a realidade no qual está inserida e tem poder de dar voz a essa personagem silenciada pela guerra, trazendo de volta a sua palavra e a voz:

Faz um bom tempo que você não masca um pouco de tabaco. Onde é que você pôs a latinha de *naswar*? Você procura outra vez nos bolsos e acaba encontrando. Você coloca um bocado na boca. Antes de guardar a latinha, você dá uma olhada no espelho da tampa. Teus olhos puxados estão afundados nas órbitas. O tempo deixou a marca de sua passagem em volta de teus olhos, uma marca formada de linhas sinuosas, como vermes entrelaçados em volta de dois orifícios, vermes esfomeados que espreitam... O grande turbante que você usa está desarrumado. O peso dele afunda tua cabeça nos ombros. Ele está coberto de poeira. Talvez seja isso que o torne tão pesado. Sua cor original, desbotada pelo sol ou pela poeira, ficou irreconhecível. (RAHIMI, 2002, p.12-13)

O foco narrativo em segunda pessoa traz a ideia do outro em si próprio, esse personagem narrador dialoga consigo próprio, revelando assim a beleza humana da narrativa.

Mesmo em guerra, na narração não há sons de guerra, há apenas o silêncio em meio à guerra. Visualmente, esse silêncio se concretiza dentro da narrativa desde a disposição do texto, sem capítulos e com muito espaço vazios. As páginas são visualmente áridas assim como a vivência das personagens.

A posição dialógica da personagem percebida no uso da segunda pessoa concretiza o que Bakhtin afirma sobre o “grande diálogo” e falta de acabamento da personagem:

Para o autor o herói não é um “ele” nem um “eu” mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, presente, não retoricamente simulado ou literariamente convencional. E esse diálogo - o “grande diálogo” do romance na sua totalidade – realiza-se não no passado, mas neste momento, ou seja, no presente do processo artístico. (BAKHTIN, 2015, p. 63)

O tempo verbal da narrativa se dá no tempo presente, pois o narrador só conhece o personagem quando penetra em sua consciência.

A consciência e o ponto de vista do outro são sentidos com o tratamento dialógico, seja na consciência de si, na conversa consigo, que por vezes, se assemelham a delírios, miragens, recordações ou seja pela coisificação do homem, onde o turbante desarrumado, empoeirado, pesado e irreconhecível também descrevem esse homem faminto, cansado e endurecido pela triste.

Você respira fundo. Depois, dá uma olhada furtiva em Shahmard. Murad não está lá. Deus seja louvado. Você saiu do sonho. Você olha em silêncio em volta. A trouxa está do teu lado. Uma maçã escapou de dentro dela e rola pelo banco. (RAHIMI, 2002, p.60)

O diálogo entre consciências das personagens não acontece na narrativa de uma forma tradicional, e sim em silêncios e reflexões. O comerciante, por exemplo, ao explicar a dor afirma que a dor pode se concretizar em lágrima, em ofensas ou em ações explosivas. A fala do diálogo iniciado se transforma em reflexão do ouvinte, como no trecho:

-Sabe, pai, a dor é assim, ela derrete ou escorre pelos olhos, ou ela se torna afiada como uma lâmina brotando pela boca, ou então ela se transforma em bomba dentro do peito, uma bomba que explode num belo dia e te faz explodir também... O pesar de Fateh, o vigia é um pouco dessas três coisas ao mesmo tempo. Quando ele vem me ver, sua tristeza escorre com as lágrimas, mas é só ele ficar sozinho lá na barraca

dele e ela se transforma em bomba... Quando ele sai e vê outras pessoas, seu pesar se torna uma lâmina, e ele tem vontade de...

Você não escuta mais o resto. Você se perde no fundo da tua alma, lá onde se esconde tua angústia. E o teu pesar? Ele se transformou em lágrimas? Não, se assim fosse você estaria chorando. Em punhal? Também não. Você ainda não feriu ninguém. Em bomba? Você continua vivo. Você é incapaz de descrever teu pesar: ele ainda não tomou forma. Ainda é cedo demais. Se pelo menos ele pudesse se dissimular antes mesmo de tomar forma, desaparecer... Ele vai desaparecer, disso não há dúvida, vai sim... No momento exato em que você vir Murad, teu filho... Murad, mas onde você está? (RAHIMI, 2002, p. 30 e 31)

Também em trechos em que Dastaguir reflete sobre a surdez de Yassin e acerca da nova realidade vivida pelo neto:

A quem você diz isso? A Yassin? Logo ele, que não escuta sequer o barulho de uma pedra. O que dizer então da tua voz fraca e trêmula! O mundo de Yassin tornou-se outro mundo. Um mundo mudo. Ele não era surdo. Ele ficou surdo. Nem ele mesmo tem consciência disso. Ele se espanta porque nada mais faz barulho. E pensar que há alguns dias era tudo diferente. Imagina que você é um menino como Yassin, um menino que ainda recentemente escutava e que nem sabia o que quer dizer ser surdo. E depois, um dia, você não ouve mais nada. Por quê? Seria idiota te dizer que você ficou surdo! Você não ouve, você não entende, você nem sequer imagina que é você que não ouve mais. Você acha que são os outros que ficaram mudos. Os homens não têm mais voz, a pedra não faz mais barulho. O mundo está silencioso... Mas então, por que os homens movem os lábios? (RAHIMI, 2002, p. 18)

A ideia apresentada na consciência de Dastaguir que o neto não entende que na verdade ele é que ficou surdo e não os outros que ficaram mudos, se concretiza (e dialoga) com a fala do neto, que docemente, comenta que as vozes dos outros foram roubadas pela guerra, ao mesmo tempo fica feliz pelo avô não poder mais brigar com ele:

Você aperta o rosto de Yassin contra teu corpo. O menino eleva os olhos em tua direção. Ele te olha e exclama:

- Meu avô está chorando, meu tio morreu, *bibi* (avó) foi-se embora... Kader morreu, *bobo* (mãe) morreu!

Há uma semana, desde que ele te vê chorar, Yassin repete essas palavras. A cada vez que ele conta e gesticula imitando a cena do bombardeio:

- A bomba era muito forte. Ela faz tudo se calar. Os tanques roubaram a voz da gente e foram embora. Eles levaram até a voz do meu avô. Meu avô não pode mais falar, ele não pode mais ralar comigo. (RAHIMI, 2002, p. 37, grifo meu)

Ainda sobre as vozes, Yassin pergunta, concluindo que, se viva, a avó também não teria voz:

Vô, os russos vieram tirar a fala de todo mundo? O que eles fizeram com todas as vozes? Por que você deixou eles pegarem tua voz? É porque do contrário eles iam te matar? *Bibi* não deu a voz dela, e ela morreu... Se tivesse aqui, ela teria me contado a história de *Bâba Khârkash* (equivalente a *Pequeno Polegar*) Não, se ela estivesse aqui, ela também não teria voz... (RAHIMI, 2002, p. 43, grifo meu)

Em seguinte pergunta ao avô se ele próprio tem voz, e com o sinal afirmativo do avô, o menino questiona: "Mas então, por que eu continuo vivo? " O não dito, novamente, cria um silêncio dentro da narrativa.

Dastaguir se questiona (e se atormenta) se deve ou não contar ao filho Murad o que aconteceu com a família, tamanha a dor da notícia e que retoma a ideia de autoconsciência da personagem em segunda pessoa: “Ah! Se pelo menos essa pergunta pudesse não existir. Se fosse possível nunca dizer *por quê?* Você veio ter notícias de seu filho. Isso é proibido, por acaso? Não. O que não impede que você saiba muito bem por que está aqui”. (RAHIMI, 2002, p. 19)

O tormento também existe na sobrevivência, o próprio personagem se questiona acerca de sua sobrevivência: “Que pecado cometi para ser condenado a viver, a ser testemunha de...” (RAHIMI, 2002, p. 35) e continua “Nós é que estamos queimando no fogo do inferno. Os mortos são mais felizes que os vivos” (RAHIMI, 2002, p. 60)

Rahimi cria uma narrativa densa, crua, seca, mas humana onde só resta a sabedoria de vida dos sobreviventes. A narrativa traz personagens que perderam a voz ou que são silenciados pela guerra.

CONCLUSÃO

A publicação de *Terra e Cinzas*, em dari, exerce importância na formação sociopolítica de uma cultura e de um país, por esta razão, acredita-se que o autor optou por utilizar-se de sua língua materna em sua produção literária e não a língua francesa, a fim de empoderar a voz de uma nação que sofre as mazelas das guerras.

O conto explora, de forma poética e com riqueza de imagens, a tristeza e desolação vivida na viagem das personagens que são sobreviventes de um bombardeio. Tanto o local quanto a realidade desses personagens são secas, desérticas e sem esperanças.

O foco narrativo em segunda pessoa em que o personagem central dialoga consigo mesmo diante de um silêncio gritante e diante do sentimento de coisificação do homem, em que um turbante desarrumado, empoeirado, pesado e irreconhecível também possui as mesmas características que descrevem um homem endurecido, faminto e que sofre. A impossibilidade de diálogo o leva a conversar consigo mesmo resultando em um efeito silencioso dentro da narrativa.

Em sua estrutura, a obra não apresenta capítulos, apresenta apenas parágrafos curtos e intensos, repletos de sofrimento e de espaços vazios que levam o leitor a sentir o ensurdecedor silêncio da narrativa, assim como o espaço e tempo que são áridos e silenciosos.

Atiq constrói um discurso legítimo de alguém que viveu e sobreviveu aos horrores da guerra e autêntico de um grupo oprimido, silenciado e esquecido por meio de personagens humanizados que representam a angústia e os sofrimentos de pessoas que buscam resistir e sobreviver em meio ao caos da guerra.

A narrativa é densa, crua, seca, mas humana em que destaca-se a sabedoria de vida dos sobreviventes. A narrativa, de final aberto, não oferece ao leitor o final da história, esse não acabamento das personagens e da narrativa, é um diálogo nunca terminado e contínuo, o que torna a obra de Atiq tão rica. O ato político existente ao se falar em nome do outro, traz um retrato fiel dos sobreviventes que lutam marcados pelo esquecimento. A obra traz representatividade àqueles que vivem às margens e é inacabada assim como os sobreviventes e refugiados reais que ainda vivem, resistem e lutam dia após dia em meio aos horrores da guerra.

REFERÊNCIAS

ARANTES, S. Filme "Terra e Cinzas" traz a dor da guerra por um afegão. Folha de São Paulo. São Paulo. 29 jun. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u466095.shtml>>. Acesso em: 29 nov. 2020

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martin Fontes, 2003

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense Universitária. 2015.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997 (VOLOCHINOV, V. N).

COSTA, L.A. **A escritura visual de Atiq Rahimi: entre guerras e corpos** São Paulo: UFSP, 2019
Disponível em:
<<https://periodicos.unb.br/index.php/ceerrados/article/download/27497/26839/79543>>. Acesso em: 29 nov. 2020

DALCASTAGNÈ, R. **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008

GREY, T. Interview: **Atiq Rahimi on language and expression in Afghanistan**. **Financial Times**. 29 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/1d4ba53a-5361-11e3-b425-00144feabdc0#axzz2oCZMhymH>> Acesso em: 01 dez.2020.

LOPES, W. B.; MORAES, R. M. A.; GONÇALVES, J. B. C. O conceito bakhtiniano de cronotopo nas análises de discursos em situação de autoconfrontação. In: **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 8, p. 71-92, jan./abr. 2018. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/1055>>. Acesso em: 29 nov. 2020

MARZUL, E. P. **Espaços dos pobres: Identidade social e territorialidade na modernidade tardia**. 2005. 220 f. Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2005. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/33456/000790059.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 29 nov. 2020

MELO, A. F. **Sertões do mundo, uma epistemologia**. **Belo Horizonte**: Universidade Federal de Minas Gerais Instituto de Geociências. 2011 Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/.../1/volume_1_sert_es_do_mundo.pdf> Acesso em: 29 nov. 2020

RAHIMI, A. **Terra e cinzas: um conto afegão**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

A NUDEZ DOS OUTROS: RUMINAÇÕES TAXONÔMICAS EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Júlio César de Araújo Cadó (UFRN)¹

Rosanne Bezerra de Araújo (UFRN)²

RESUMO

Reconhecido pelo tratamento cerebral com o qual trabalhou a linguagem, João Cabral de Melo Neto (1920-1999) é um dos poetas mais celebrados da literatura em língua portuguesa, em especial, da poesia brasileira do século XX. À margem das discussões centrais empreendidas pela crítica especializada, a presença dos animais não humanos na poética cabralina é objeto de análise deste estudo. Como resultado de sucessivas exclusões, o pensamento ocidental tem construído a ideia de humanidade a partir da separação entre homem e natureza, impondo entre eles uma barreira insuperável. Assim, entendida como espaço de encontro entre alteridades, a poesia apresenta-se como *locus* preferível para vislumbrar a fronteira entre o humano e o que escapa aos moldes dessa subjetividade, constituindo outros indissolúveis. Nesta análise, focalizamos o texto “Formas do nu”, poema seccionado em quatro seções e publicado no volume *Serial* (1961) no qual o sujeito poético constrói a dinâmica entre diferentes espécies (aranha, aruá, burro, cavalo e ser humano) com relação à nudez, desvelando os mecanismos de confronto ante essa experiência. Para isso, buscamos estabelecer diálogos com textos críticos sobre a poesia de Cabral (ARAÚJO, 2016; CANDIDO, 2002; PEIXOTO, 1983; SECCHIN, 2020) e a zoopoética (GOMIDES FILHO, 2011; MACIEL, 2016), além de reflexões acerca do animal e da animalidade (AGAMBEN, 2013; DERRIDA, 2002). No caso cabralino, embora as primeiras obras do poeta evidenciem a relação entre o não humano e a irracionalidade, identificamos, no decorrer das publicações, a transposição dos bichos para o local de pedagogos, com os quais poeta e homem podem aprender lições de composição e vivência.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Zoopoética. Animais. Nudez.

¹ Graduando em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pesquisador de Iniciação Científica vinculado ao projeto “Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto”, orientado pela Prof^a. Dr^a. Rosanne Bezerra de Araújo e financiado pelo CNPq.

² Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas (DLLEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFRN). Orientadora deste trabalho e coordenadora do projeto de pesquisa “Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto”.

INTRODUÇÃO

Tomar a astrologia como ponto introdutório para um exercício de leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto parece-nos uma coordenada fora da curva na artesanaria cerebral do poeta. Ainda que as constelações do zodíaco não apresentem legitimidade para entrar no índice de referências deste ensaio, consideramos que o trabalho com as figurações dos animais na poética cabralina permite a utilização de elementos fugidios ao emolduramento do tangível, ao menos para possibilitar um jogo de palavras. Nascido em 9 de janeiro de 1920, João Cabral carregou um radical zoológico entranhado no mapa astral e no próprio nome, pois, além da figura estrelada do mitológico capricórnio, signo do autor, o sobrenome da família, “Cabral”, carrega consigo a etimologia caprina.

Se a posição das estrelas na data de nascimento não justifica os procedimentos engendrados em sua poesia, o acréscimo numérico de 100 unidade mobilizou o público leitor, especializado ou não, a celebrar o centenário do autor, cuja obra é considerada paradigmática na poesia em língua portuguesa, ao apresentar-se como uma “outra gramática”, nas palavras de Antonio Carlos Secchin (2020, p. 7). Amalgamado às celebrações dos 100 anos, 2020, número simétrico muito ao gosto do poeta pernambucano, foi marcado pela experiência pandêmica com medidas de isolamento social, para aqueles com a possibilidade de resguardo em suas casas.

Além do alastramento viral, enxergamos a aceleração da violência capitalista sobre o meio natural, intensificando as marcas do antropoceno sobre Gaia. No Brasil, acessamos artigos diários que noticiam a expansão das áreas desmatadas na floresta tropical, o aumento do número de queimadas na região central do país e a desqualificação dos órgãos legisladores e fiscais, começando pelas instâncias mais altas do aparelho estatal, que mais parecem facilitadores para a passagem da boiada.

Ao pensarmos a constituição do pensamento ocidental, a cisão entre natureza e cultura aparece como marca hegemônica no momento em que o *homo sapiens* posicionou-se à parte da natureza, construindo sua própria visão do que seria a humanidade, como nos aponta Ailton Krenak:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (KRENAK, 2020, p. 16).

Como resultado das ações da máquina antropológica (AGAMBEN, 2013), encontramos dentre os elementos excêntricos a nosso modelo de humanidade uma infinidade de seres que são homogeneizados sob a tutela do adjetivo “irracional”, ou ainda, como consequência de nosso aparente esquecimento de que também fazemos parte deste reino, eles passam a ser chamados “animais”, apontados por Maria Esther Maciel como nossa “alteridade radical”:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compressão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós. Eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua *alteridade radical* (2016, p. 13, grifo nosso).

Da presença desses seres na vida, acompanhamos a passagem do ser para o signo em concordância com o pensamento de Jacques Derrida (2002), para quem a apreensão do não humano pelo humano encontra a poesia como domínio preferencial. Neste ensaio, caminhamos pela produção de João Cabral de Melo Neto, verificando a forma pela qual o poeta engendrou os mais diversos seres como imagens em sua composição. Destacamos que esse aspecto da produção do pernambucano não configura como central nas discussões empreendidas pela crítica, sendo necessário registrar o estudo de Gomide Filho (2011), paradigmático ao pensarmos as questões do animal e da animalidade nos versos do autor.

DA IMAGEM ONÍRICA AO ANIMAL-ESCRITO

Ainda em seu primeiro livro, *Pedra do sono* (1942), do mesmo modo como a atmosfera onírica envolve o discurso-pedra em devir, os flertes surrealistas que cercam os poemas de Cabral recobrem espécies como cavalos, aves e peixes. Em ensaio seminal sobre a emergente poesia do jovem poeta, o professor Antonio Candido (2002) havia identificado o viés concreto dos textos do autor, nos quais a palavra ganha o primeiro plano da composição. Nesse inventário de palavras densas, os elementos da *physis* vazam para o escoadouro do discurso do livro, como neste poema dedicado ao pintor francês André Masson:

Com peixes e cavalos sonâmbulos
pintas a obscura metafísica
do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros
fauna dentro da terra a nossos pés
crianças mortas que nos seguem
dos sonhos.
(MELO NETO, 2020, p. 46)

No rol dos poemas-homenagem que o pernambucano cultivou no decorrer de sua obra, uma fauna onírica é utilizada na descrição do quadro surrealista. Destacamos, logo no primeiro verso, o adjetivo “sonâmbulo” junto aos animais, já que se refere a um estado no qual ações são realizadas sem consciência plena da feitura.

Nesse sentido, tomamos contato com figurações da tese defendida pelo poeta no ensaio *Considerações sobre o poeta dormindo* (1941) acerca do papel do sono como “[...] um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece” (1997, p. 13). Verificamos a presença dessas mesmas imagens em outros textos do livro de 1942, como no poema “Marinha”, no qual o pensamento liberto dos sonhos dos sujeitos do enunciado confluem para formar a figura de equinos que “[...] passam correndo / em ruas que soam / como tambores” (MELO NETO, 2020, p. 40). Quanto aos peixes, no poema “As amadas”, o eu lírico anuncia: “[...] vou apanhar os peixes da lua / para a fome das amadas” (p. 39). A associação entre ambientes noturno, marinho e sono-sonho possibilita o entendimento do próprio mecanismo de composição ao captar as memórias, as imagens e as sensações que se elevam para a superfície durante o dormir.

Também encontramos no livro de estreia a condensação e a consequente ascensão da água a instâncias superiores na forma de nuvens e de seres alados. Segundo Araújo (2016), “[...] a atmosfera de *Pedra do sono* é preenchida por seres oníricos. São eles os arcanjos, anjos, pássaros e fadas. Essas figuras aladas estão todas inseridas na noite, no sonho, na fantasia.” (p. 44). Seja na especificidade de

palavras como “pássaro” e “ave” ou na referência às asas, é marcante a presença de elementos capazes de voar nos textos desse livro, outra figuração da liberdade e do movimento. Por vezes, os sujeitos da enunciação são surpreendidos pela aparição de seres com asas no espaço noturno, tanto no intimismo da alcova quanto na abóbada aberta das praias. Neste trecho de “Poesia andando”, o eu lírico contempla a chegada de três figuras misteriosas cuja única característica é a capacidade de voar (com o auxílio de asas?), semelhante às aves:

Os pensamentos voam
dos três vultos na janela
e atravessam a rua
diante de minha mesa.

Entre mim e eles
estendem-se avenidas iluminadas
que arcanjos silencioso
percorrem de patins.
(MELO NETO, 2020, p. 38)

Embora o livro seguinte, de 1945, mantenha “a flora e a fauna leves / de países do vento” (MELO NETO, 2020, p. 61), o processo de decantação e iluminação passa a ganhar destaque. Na esteira desse pensamento, os seres encontrados em *O engenheiro* não trazem consigo a impavidez orgânica, mas configuram-se enquanto espécies-palavras mineralizadas no grafite da ponta do lápis:

Como o ser vivo
que é um verso,
um organismo

com sangue e sopro,
pode brotar
de germes mortos?
(MELO NETO, 2020, p. 70)

São vários os poemas presentes que abordam a possibilidade criadora da palavra por meio de imagens de “monstros” e “bichos”, como encontramos na segunda seção do poema “A lição de poesia”:

2
A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.
(MELO NETO, 2020, p. 72)

Dentre as lições poéticas, percebemos o embate entre escritor e texto do qual emergem as quimeras linguísticas que precisam ser domadas pelo poeta-engenheiro até que se tornem familiares à órbita do sol cabralino mediante a tomada de consciência sobre “o funcionamento, / a evaporação, a densidade” (MELO NETO, 2020, p. 73).

Lançado em 1947, o volume *Psicologia da composição* abarca três textos longos de João Cabral: “Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição” e “Antiode”. Ao analisarmos as imagens zoológicas presentes nesses poemas, podemos identificar reiterações de categorias já presentes nos livros anteriores. No primeiro desses textos, Cabral recria um Anfion poético que, em tentativa de construir uma Tebas textual, instaura confronto com a tentação corporificada do imponderável. O poema é segmentado em três seções numeradas que, por sua vez, são divididas por espécies de rubricas que localizam a sequência da “fábula”. O ambiente asséptico do deserto é descrito na primeira seção como espaço mineralizante, ou melhor, como mecanismo de tornar inorgânico:

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)
(MELO NETO, 2020, p. 83-84)

Apesar do cenário marcado pelo branco da folha de papel, ainda desértica, a atmosfera que cerca Anfion é tensionada pela presença incontornável do “acaso”, sempre preparado para dar o bote. Como inimigo do poeta, ele condensa-se sob a forma de animais, como o cavalo indomável já presente no livro de estreia:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração [...].
(MELO NETO, 2020, p. 85-86)

Nesta figuração do elemento inesperado, percebemos a caracterização dos bichos como seres cheios de potência e de difícil controle, além de espreitar a personagem-poeta constantemente. Na continuação da mesma estrofe, o acaso ganha também os contornos de uma esfinge, figura recorrente em diferentes mitologias no transcorrer do espaço-tempo, representada na tradição egípcia, por

exemplo, como um ser com corpo felino e cabeça humana. Para Peixoto (1983, p. 61), “agressividade”, “mistério” e “força” são elementos apreendidos das metáforas para o acaso. Na fábula cabralina, a esfinge morde a ferramenta utilizada na construção, restabelecendo a natureza orgânica que fora talhada pelo sol do deserto:

[...] O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício puro do nada.
(MELO NETO, 2020, p. 86)

Incapaz de colocar rédeas nos movimentos descontrolados do “cavalo solto que é louco”, o Anfion de Cabral decide jogar a flauta ao mar, buscando, assim, o silêncio frente à impossibilidade de vencer seu inimigo.

O poema homônimo ao livro, “Psicologia da composição”, recolhe as figuras zoológicas apresentadas anteriormente. Neste poema, entretanto, percebemos progressiva obliteração do prefixo {in-} frente ao controle sobre os processos criativos. Apesar do ímpeto equino procurar impor seu instinto sobre o racionalismo do poeta, a intenção é falha.

Se no poema anterior, o acaso também fez-se presente nos zumbidos de vespas e abelhas, neste texto os insetos transformam-se em palavras domesticadas, “[...] as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol” (MELO NETO, 2020, p. 319). Apontando para a “tese” apresentada em Antíode, identificamos a litificação propiciada pela escrita, uma vez “que é mineral a palavra / escrita, a fria natureza // da palavra escrita” (MELO NETO, 2020, p. 92).

No já citado último poema do livro, texto paradigmático na antilira cabralina, identificamos o mecanismo de retorsão efetuado sobre o signo “flor”. Sem negá-lo, o eu lírico às avessas argumenta contra a hierarquização das palavras entre aquelas possíveis de se utilizar para compor e as que, por sua vez, têm espaço interditado pela tradição poética. Nesse sentido, qualquer palavra pode vazar para os versos, visto que

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.
(MELO NETO, 2020, p. 96)

Logo, sendo palavra, marca de carvão sobre papel, os versos cabralinos abrem-se para uma diversidade de animais-escritos que passam a figurar nos poemas do autor. Acolhemos, nesse sentido, as considerações de Gomide Filho (2011). Para o pesquisador, abordar os interstícios ocupados pelos animais nos versos do poeta cerebral é, de certo modo, confrontar o que é fugidio a nosso modelo de racionalidade.

TAXONOMIA DO NU

Ao efetuarmos um salto nas obras publicadas, chegamos a *Serial*, livro de poesias lançado em 1961, no volume *Terceira feira*, composto também pelos livros *Quaderna* e *Dois parlamentos*, estes dois já publicados em outros formatos. Segundo Peixoto (1983), esse conjunto de textos exercita a visão sobre o processo de composição, uma vez que “[...] como a maior parte dos poemas são mais longos e compostos de várias seções, a construção global e a inter-relacionamento das partes colocam-se em primeiro plano” (p. 137).

No livro, são agrupados poemas que, embora tenham considerações acerca de temas variados, convergem na maneira pela qual aparentam contornar objetos por diferentes pontos de vista, como um mecanismo que “[...] gira-as nos dedos, gira / ao redor das coisas que opera” (p. 305). Analisamos, a seguir, um poema exemplar ao mapearmos a presença dos animais na poética cabralina: “Formas do nu” (MELO NETO, 2020, p. 331-333).

A estrutura do texto apresenta distinções tipográficas das quais podemos depreender sentidos, entre elas a própria marcação em itálico com a qual os nomes dos animais são registrados. Quanto à separação dos segmentos, o texto é marcado pela divisão numérica que, segundo Secchin (2020), é índice de certa independência entre as partes. Apesar disso, entendemos que o poema mantém uma coluna vertebral rígida orientada pela porosidade no interior dos binômios interno-externo e objetivo-subjetivo — tão recorrentes na poética de Cabral —, uma vez que o despojar-se das coisas que os cobrem provoca a entrada do mundo nos seres. Entendemos que, além do encontro entre alteridades, o poema “Formas do nu” constrói ensinamento sobre o próprio fazer poético, pois, em consonância com Müller Jr. (1996, p. 18), “Ao fundir poesia e crítica, o poeta opera duplamente com a metalinguagem: introduz no seu discurso o discurso do Outro. Mas esse olhar para o Outro é de certo modo um olhar para si mesmo”.

Em virtude da segmentação própria do texto, analisaremos cada fragmento isoladamente, destacando a construção do animal e suas possíveis lições. No percurso interespecífico, o primeiro ser contornado pelo olhar do sujeito poético é a aranha. Lembramos que este animal já havia sido colocado na posição de professor-mor de composição devido a seu ofício de fiador: “[...] a forma atingida / como a ponta do novelo / que a atenção, lenta, desenrola [...]” (MELO NETO, 2020, p. 91).

1

A aranha passa a vida
tecendo cortinados
com o fio que fia
de seu cuspe privado.

Jamais para velar-se:
e por isso são ralos.
Para enredar os outros
é que usa os enredados.

Ela sabe evitar
que a enrede seu trabalho,
mesmo se dela mesma
o trama, autobiográfico.

E em muito menos tempo
que tomou em tramá-lo
o véu que não a velou
aí deixa, abandonado.
(MELO NETO, 2020, p. 331)

Por mais que tenha como matéria a ser trabalhada algo que sai de si, os finos fios de seda que saem das glândulas do aracnídeo não enredam o animal. A geometria da teia é construída para aprisionar o outro. Nem o animal rende-se ao lirismo confessional, pois a matéria que lhe é própria recobre o outro, uma figura externa.

A ideia de tecer faz-se presente no poema também no plano sonoro. Percebemos a recorrência de fonemas fricativos, principalmente /v/ e /f/, o que possibilita recuperarmos o valor de continuidade do trabalho, da interligação entre as partes que constituem o objeto tecido. De encontro a esta perspectiva, o final do poema é marcado pela aliteração de sons oclusivos, como /b/ e /d/, marcando a ruptura da rede da aranha e o fim da primeira seção.

Ainda no campo dos invertebrados, a configuração fisiológica do aruá, uma espécie de caramujo, emerge como figura central ao redor da qual orbitam as imagens da casa, do teto e do muro, o alto e o baixo presentes nas construções e que, no caso do animal, só existe pela metade superior:

2
Somente na metade
é o *aruá* couraçado.
Na metade cimento,
na laje do telhado.

Porque, apesar do teto
que o veste pelo alto,
o aruá existe nu,
nu de pele, esfolado.

Sua casa tem teto
mas não tem assoalho:
cai descalça no mangue,
chão também escoriado.

E o morador da casa
se mistura por baixo
com a lama já mucosa:
bicho e chão penetrados.
(MELO NETO, 2020, p. 332)

Por mais que a parte superior do animal encontre-se protegida pela couraça carbonática que a recobre, ele ainda mantém contato constante com os resíduos terrestres dos espaços pelos quais circula. Portanto, entendemos a morfologia do caramujo como icônica para uma poética da contaminação, na qual o ambiente e o mundo marcam e são marcados pela passagem dos seres e do poema. Cotejando o corpo do animal e a poética cabralina, destacamos a presença de aspectos sociais na obra do autor, em *O cão sem plumas* e *Morte e vida severina*, por exemplo. Cabral dá razão ao processo de transformar a margem em forma concreta, ou, nas palavras de Alfredo Bosi (2003, p. 10), “[...] o que era sombra errante vira gente”.

O poema chega, então, ao instinto de nudez presente em uma dupla de animais vertebrados muito próximos do convívio humano — o burro e o cavalo:

3
Que animais prezam o nu
quanto o *burro* e o *cavalo*
(que aliás em Pernambuco
jamais andam descalços)?

A sela e a cangalha
deixam-nos sufocados
como se respirassem
também pelos costados.

É vê-los se espojar
na escova má do pasto
quando lhes tiram o arreio
e os soltam no cercado:

se espojando, têm todos
os gestos de asfixiado:
espasmos, estertores
de asmático e afogado.
(MELO NETO, 2020, p. 332)

Imagens recorrentes no processo de figurativização dos impulsos, os equinos são vistos neste poema como seres dos mais avessos a qualquer forma de cabresto que insistem em impor-lhes. A oração parentética apresenta-se como espaço para que o eu lírico pontue considerações de ordem topográfica, inserindo o espaço pernambucano como caso exemplar a fim de propiciar concretude às considerações feitas sobre os dois animais. Assim, enxergamos o movimento de retirada de “sela e cangalha” e os efeitos gerados no comportamento desses bichos.

Verificamos, então, um aspecto metapoético que vai de encontro ao que o poeta defendeu em algumas entrevistas e ensaios célebres. Ao invés dos parâmetros que condicionam a construção poética (rima, métrica e estrofação, por exemplo), os animais têm como exercício máximo de suas possibilidades a liberdade despida de qualquer barreira. Para Cabral, a construção poética precisa ter como pré-requisito o estabelecimento de limites. Entretanto, esse aspecto não se confunde com a repetição de formas fixas delimitadas pela tradição lírica, pois, como aponta Eucanaã Ferraz (2008), cada livro do poeta pernambucano possui um projeto próprio, contribuindo para a imagem de engenheiro da linguagem que o cerca.

Na quarta seção, o holofote poético é apontado para o ser humano e desvela a tentativa desta espécie de apartar-se das demais, adicionando mais e mais camadas sobre si:

4
O *homem* é o animal
mais vestido e calçado.
Primeiro, a pano e feltro
se isola do ar abraço.

Depois, a pedra e cal,
de paredes trajado,
se defende do abismo
horizontal do espaço.

Para evitar a terra,
calça nos pés sapatos,
nos sapatos, tapetes,
e nos tapetes, soalhos.

Calça as ruas: e como
não pode todo o mato,
para andar nele estende
passadeiras de asfalto.
(MELO NETO, 2020, p. 333)

Segundo certa vertente positivista e racionalista, o ser humano assume o ápice do processo evolutivo cujas etapas anteriores são habitadas pelas diversas formas de vida que coabitam a Terra conosco. A progressão textual do poema cabralino possibilita uma leitura afim a essa perspectiva evolucionista, uma vez que parte dos seres invertebrados, cruza a linha dos mamíferos vertebrados até chegar à espécie humana, última criatura a ser “enovelada”. Entretanto, consideramos que o poema dispõe os seres de forma equivalente ao invés de hierarquizá-los. A organização das estrofes evoca diferentes perspectivas comportamentais ao constatar a nudez, condição que nivela todas as formas de vida, assim como a morte no sertão nordestino.

Ao contrário da nudez plena dos equinos ou da nudez relativa da aranha e do aruá, o homem, consciente do perigo em que se encontra ao entrar em contato com o mundo, busca, incessantemente, tolher as zonas de contato. Nessa interpretação, podemos retomar o pensamento de Derrida:

Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus. Eles não estariam nus porque eles são nus. Em princípio, excetuando-se o homem, nenhum animal jamais imaginou se vestir. O vestuário seria o próprio do homem, um dos "próprios" do homem. O "vestir-se" seria inseparável de todas as outras figuras do "próprio do homem", mesmo que se fale menos disso do que da palavra ou da razão, do logos, da história, do rir, do luto, da sepultura, do dom etc (DERRIDA, 2002, p. 17).

A gradação de barreiras encadeada pelo sujeito poético inicia-se por algo concretamente mais próximo ao indivíduo, suas roupas, que servem como delimitação para a forma do ser. Em seguida, parte para a tentativa de construir redutos que possibilitam a visualização de fronteiras dentro do *uno* espacial, segmentando, a partir de então, elementos exteriores ao seu corpo. Esse aspecto tem continuidade na terceira estrofe, na qual verificamos o procedimento de recursividade ao estabelecer uma gradação no interior daquela que vinha sendo desenvolvida, interpolando cada vez mais camadas entre indivíduo e mundo: “[...] calça nos pés sapatos, / nos sapatos, tapetes, / e nos tapetes, soalhos”. Por fim, tendo em vista a impossibilidade de calçar todo o mundo, o homem define os caminhos sobre os quais se movimenta e “[...] nele[s] estende / passadeiras de asfalto”.

CONCLUSÃO

Os diversos campos da produção escrita de João Cabral de Melo Neto, além das entrevistas dadas pelo autor, evidenciam o aporte cerebral com o qual o poeta buscou compor suas linhas, chegando ao ponto de encontrar na pedra a imagem-síntese de seu processo criativo. Nesse sentido, a presença daquilo que o pensamento ocidental relegou ao espaço do irracional poderia passar despercebida ou reduzir-se a figurações cristalizadas pouco expressivas no trabalho do autor. Porém, ao contrário da hipótese inicial, encontramos uma (bio)diversidade na obra poética cabralina.

Na medida em que avançamos sobre as pegadas da trilha zoológica em João Cabral, identificamos a paulatina transferência das figuras animais do plano irracional para o pedagógico, imagens a serem analisadas e depuradas pelo olhar do antilírico. Desse modo, ao revolvermos as pedras de sua poesia, reconhecemos o preenchimento dos poemas com lições aprendidas (e apreendidas) com aquilo que o-sujeito-não-é, incluindo os animais não humanos, fontes irredutíveis de experiências de mundo. Recuperamos, então, um texto presente em *Agrestes*, na seção “Linguagens alheias”:

Dúvidas apócrifas de Marianne Moore

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?
[...]
(MELO NETO, 2020, p. 636)

No poema acima, o sujeito poético mimetiza a voz da poeta norte-americana Marianne Moore para refletir sobre aspectos da produção poética que poderiam muito bem ser atribuídos ao próprio Cabral. Desse modo, o Outro apresenta-se como procedimento para recobrir a face do Eu, ou para evitar a nudez, vestindo o corpo poético da indumentária alheia. A partir da leitura de “Formas do nu”, reconhecemos, portanto, máscaras animais no guarda-roupa do pernambucano, capazes de fornecer ensinamentos “est-éticos” que vazam para a *machine à émouvoir* cabralina.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**: o homem e o animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Travessia poética**: temáticas do tempo na poesia de João Cabral. Natal: EDUFRN, 2016.

BOSI, Alfredo. A poesia é ainda necessária? *In*: BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 9-23.

CANDIDO, Antonio. Notas de Crítica Literária – Poesia ao Norte. *In*: CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 135-142.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERRAZ, Eucanaã. Belo, bula. *In*: MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 9-17.

GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. Zoopoética cabralina: considerações sobre a questão do animal e da animalidade na poesia de João Cabral de Melo Neto. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 17, n. 3, p. 128-142, 2011.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MELO NETO, João Cabral. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Afaguara, 2020.

MELO NETO, João Cabral. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MÜLLER JUNIOR, Adalberto. A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 5, n. 5, p. 13-23, 1996.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral de ponta a ponta**. Recife: Cepe, 2020.

“ABERTO ASSIM O TEMPO, QUE COMEÇOS SE FORMAVAM?”: PERFIS FEMININOS EM CLARICE LISPECTOR E EM GUIMARÃES ROSA

Gabriela da Silva Almeida (UFPA)¹

Everton Luís Teixeira (UFPA)²

RESUMO

Amparado metodologicamente por levantamentos bibliográficos das áreas literárias e historiográficas, e pelos pressupostos mais atuais da Literatura Comparada, o presente trabalho propõe um exame comparatista das obras de dois dos principais ficcionistas da literatura brasileira do século XX, a saber: o romance *Perto do coração selvagem* (1943), obra de estreia de Clarice Lispector (1920-1977), e o extenso conto “Buriti” — sétima e última narrativa escrita na coletânea *Corpo de Baile* (1956) —, de João Guimarães Rosa (1908-1967). Desse modo, a linha ascendente que a figura feminina traça ao longo da história contemporânea ocidental e sua presença imperativa no interior das páginas literárias faz desta personagem destaque histórico dos pontos fulcrais a serem examinados, a qual pretende atentar para a construção dos anseios mais íntimos em cenários sociais tão pouco favoráveis às necessidades e emoções do ser feminino. Sejam esses sentimentos presentes nos espaços urbanos e industrializados, ou em locais demasiadamente arcaicos e rurais, a essência feminina sempre se deparou nacionalmente com uma muralha espessa construída historicamente pelos valores patriarcais. Destarte, o objetivo desse trabalho é alcançar uma leitura dialética entre o processo histórico vivenciado pela mulher e também sua representação no campo estético de forma que a literatura e a historiografia busquem completar-se sem, contudo, apagarem suas fronteiras disciplinares bem marcadas. Tal como denotam os estudos de Eric Hobsbawm (1917-2012), a chamada “Emancipação Feminina” configurou-se em um painel de mudanças na vida de várias mulheres, sejam essas residentes dos espaços urbanos ou do simples e brutal sertão brasileiro. No mais, faz-se necessário na abordagem dessa temática os imprescindíveis estudos recentes de bell hooks acerca da luta feminina e as discussões do pensamento existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Nesse sentido, denotou-se que tanto a protagonista clariceana quanto a personagem da narrativa rosiana são mulheres que espelham a imagem das feministas ocidentais no solo árido do Brasil entre as décadas de 1940 e de 1950, ansiando por destinos para si maiores e diferentes dos que foram socialmente impostos. Por fim, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, exibem perfis femininos que não se permitem abater diante dos altos muros de instituições sociais.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Guimarães Rosa. Feminino. Literatura Comparada. Século XX.

¹ Graduanda em Letras — Língua Portuguesa na Universidade Federal do Pará (UFPA/Campus Universitário de Bragança). Endereço eletrônico: gabrielaalmeida486@gmail.com.

² Doutor e mestre em Letras. Atua como docente da Universidade Federal do Pará (UFPA — Campus de Bragança) onde leciona as disciplinas de Literatura em Língua Portuguesa. Endereço eletrônico: evertonveredas@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Próximo da virada da primeira metade do século passado, a literatura brasileira apresenta uma nova temática ficcional ao público-leitor. Dessa forma, Clarice Lispector (1920-1977) e João Guimarães Rosa (1908-1967) afastam-se da estética regionalista vigente e convencional, na qual são explorados os problemas socioeconômicos das regiões mais agrestes do Brasil, encontrados, veementemente a partir da chamada “Geração de 30”, nas literaturas de nomes como Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego e Jorge Amado.

Nesse sentido, a autora de *Laços de família* (1960) e o ficcionista de *Primeiras histórias* (1962), trazem aos olhos da crítica especializada, narrativas que enfatizam o aspecto introspectivo das personagens. Posto isto, Clarice Lispector é reconhecida por ampliar, em sua íntima literatura, o cotidiano do feminino, na qual retrata a experiência deste ser como mulher e a forte intenção de romper com o tradicionalismo do mundo civilizado. Já Guimarães Rosa escolhe nas veredas do sertão de Minas Gerais figuras sertanejas que pouco recebem influências do contato social, mas que, naturalmente, estão suscetíveis as energias cósmicas do ambiente. Refletidos na imagem da criança, do jagunço, do louco e visivelmente, da mulher.

Tendo em vista o interesse que ambos os autores manifestam pela figura feminina, esta protagonista histórica torna-se a peça fulcral para o presente estudo investigativo. Assim, a proposta eminente deste trabalho é forjar um exame acerca do romance *Perto do coração selvagem* (1943) em diálogo com o conto rosiano “Buriti”, enfeixado em *Corpo de baile* (1956). Ao propor esse confronto buscar-se-á analisar respectivamente a protagonista Joana e a personagem rosiana Leandra, ambas como figuras emblemáticas que representam, nas páginas das Letras nacionais, as feministas ocidentais do século XX, em espaços tão pouco favoráveis para as emoções e conquistas do feminino como foi o “extremo século passado.

Para nortear esta pesquisa, parte-se dos pressupostos-metodológicos da Literatura Comparada que, segundo a saudosa Tania Carvalhal (1943-2006), não segue a uma única linha de orientação metodológica, uma vez que os estudos comparativos são amplos demais para simplificá-los em estreitas comparações (CARVALHAL, 2006, p. 6-7).

UMA BUSCA HISTÓRICA PARA INTEGRAR OS ESPAÇOS SOCIAIS

Para melhor compreensão do processo e, conseqüentemente, as transformações sociais que envolvem a mulher, o historiador britânico Eric Hobsbawm (1917-2012) desenvolve em “A Nova Mulher” (1988), um panorama acerca da evolução desse gênero. Para o autor de *Tempos interessantes* (2002), as modificações que englobam o espaço destas filhas de Eva, obteve seu ponto de partida no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Com isso, a emancipação feminina — que resultou em importantes conquistas de direitos das mulheres —, infelizmente não alcançava todas as companheiras de diferentes classes sociais. As residentes das zonas interioranas, por exemplo, demoram a fazer parte desse conjunto de imprescindíveis transformações.

Dessa forma, Hobsbawm salienta que as mudanças na esfera social das mulheres, primordialmente da classe média urbana, ocorreram antes de 1914, e simultaneamente nestes três âmbitos: i) na educação; ii) no comportamento em relação a sociedade; e iii) diante da atenção pública. Primeiramente, ocorreu o significativo acesso educacional para as meninas nos países economicamente desenvolvidos, como, *verbi gratia*, na França e na Inglaterra, que antes disso obtinham somente um número extenso de meninos na educação. Em seguida, as mulheres alcançaram maior liberdade de comportamento e de movimentos com a participação em eventos como danças

coletivas em espaços públicos, os quais não existiam anteriormente e começaram a ser tomados pelas jovens durante 1914, onde estas podiam exibir danças de estilos mais sensualizados levados a espaços como clubes e hotéis na hora dos chás ou nos jantares sociais. Houve também uma notável ruptura do tradicionalismo nas vestimentas que “escondiam” o corpo feminino para roupas de tecidos mais leves e soltos. Por último, a classe feminina conseguiu maior atenção pública no meio social com o reconhecimento comercial das vantagens de colar essas damas nas páginas dos periódicos direcionados para as massas populares ou voltadas para às recentes alfabetizadas.

Indubitavelmente, tais progressos econômicos e sociais ainda não se tornaram suficientes para a luta feminista da época, pois ocorriam questões limitadoras de ordem cultural. Apesar de o movimento buscar discutir a liberdade feminina, havia a problemática de como seria o futuro destas mulheres na sociedade, já que a prioridade imposta à elas consistiam nos papéis inquebrantáveis de mãe e de esposa. Nesse contexto, bell hooks em *O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras* (2018), propõe incessantemente desconstruir o conceito do sexismo institucionalizado, visto que segundo esta teórica essa definição é a “raiz” do problema:

a maioria das pessoas não entende o sexismo ou, se entende, pensa que ele não é um problema. Uma multidão pensa que o feminismo é sempre e apenas uma questão de mulheres em busca de serem iguais aos homens. E a grande maioria desse pessoal pensa que feminismo é anti-homem. A incompreensão dessas pessoas sobre políticas feministas reflete a realidade de que a maioria aprende sobre feminismo na mídia de massa patriarcal (HOOKS, 2018, p. 13).

Logo, as indagações que a sociedade julga (equivocadamente) em torno do movimento feminista, resulta, singularmente, nestas pautas, a saber: o privilégio das mulheres brancas; a igualdade salarial para os gêneros; e a conformidade dos afazeres domésticos para o homem e para a mulher. Além disso, muitos indivíduos, em sua maioria, ligados à cultura cristã acreditam, ainda, que a prioridade do ser feminino recai ao lar doméstico, assim como, conseqüentemente, a subordinação ao marido dentro desse espaço. Contudo, mesmo que várias mulheres tenham conquistado o direito de trabalhar, de liderar e de ser esteio da família, a percepção de vivência doméstica está centrada na dominação masculina. Dogmas que, certamente, impedem a liberdade da mulher.

Nesse sentido, esses valores predeterminados que a sociedade impõe ao ser humano são uma das concepções refutadas por Jean-Paul Sartre (1905-1980) em *O Existencialismo é um Humanismo* (1946), no qual concebe o pensamento de que: “A existência precede a essência” (SARTRE, 2014, p. 18), descrevendo o sujeito como o único responsável por si mesmo e pelo próprio destino, abandonando, evidentemente, qualquer manifestação de natureza humana, como bem exemplifica quando assevera que:

o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência (SARTRE, 2014, p. 19).

Desta forma, o ser humano “desprendido” de qualquer acolhimento divino que o possa transformá-lo a uma imagem esperada pela sociedade, resulta a uma total liberdade de como irá

decidir pertencer ao meio social. Acerca disso, a filosofia sartreana reconhece a possibilidade individual de escolha. Todavia, o processo desta ação necessita de cautela, pois:

Quando dizemos que o homem faz a escolha por si mesmo, entendemos que cada um de nós faz essa escolha, mas, com isso, queremos dizer também que, ao escolher por si, cada homem escolhe por todos os homens. Com efeito, não existe um de nossos atos sequer que, criando o homem que queremos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem conforme julgamos que ele deva ser (SARTRE, 2014, p. 20).

De tal modo, essa liberdade coloca o sujeito como responsável por tudo o que acontecer, conforme suas ações. Assim, neste processo individual cada ser humano leva consigo também a angústia das escolhas, já que não existe ninguém que o salve da própria jornada existencial.

Ademais, contemplando as percepções históricas que ponderam, indubitavelmente, na contemporaneidade, é de profunda importância verificar como essas ações também refletem no campo da literatura. À vista disso, percebe-se no romance *Perto do coração selvagem* e no conto “Buriti” uma construção de liberdade explorada pelas personagens de ambas as obras.

UMA TRAJETÓRIA A SER EXPLORADA

Evidentemente, no contexto brasileiro, Clarice Lispector e Guimarães Rosa abundam, ao longo de suas narrativas, experiências da vida cotidiana de suas personagens e, neste trajeto, deixam transparecer os parâmetros culturalmente estabelecidos ao sexo feminino.

No romance *Perto do coração selvagem*, a protagonista Joana percorre por um tempo não-cronológico, no qual avança pela mágica fase da infância, da adolescência e da peculiar vida adulta. Quando criança, órfã de mãe, morava apenas com seu querido pai, porém o destino da protagonista resolve mudar quando seu pai falece e, a partir deste episódio drástico, passa a residir com sua tia. Esta, ao despertar de conflitos com a emblemática presença da sobrinha, resolve colocá-la em um internato, no qual a protagonista irá assistir até a juventude. Já, na fase adulta, ao deixar o lar infantil, Joana conhece Otávio e na sequência de acontecimentos, os dois se casam. Porém, a cotidiana vida matrimonial causa a repulsa da protagonista e, dessa forma, seu marido Otávio, infeliz no casamento, decide voltar aos braços de sua ex-noiva Lídia, a qual, por sua vez, não vê dificuldades em reatar o antigo romance.

Por seu turno, Joana encontra um amante, o qual, no entanto, também parte de sua vida repentinamente. Ao fim, longe de todos com quem estabeleceu algum laço afetivo, a protagonista clariceana resolve usufruir de suas economias deixadas pela herança paterna, e parte em uma viagem de navio, metáfora de uma viagem interior ao encontro de si.

Em cotejo com a personagem forjada por Clarice Lispector, o conto poético de Guimarães Rosa apresenta Leandra (identificada nas páginas de “Buriti” também como Lala e/ou Lalinha), mulher de origem urbana e recém deixada pelo marido, a qual tem o destino transformado quando aceita a proposta de seu ex-sogro Liodoro Gaspar de passar um breve período em terras sertanejas, particularmente em sua fazenda, a Buriti Bom. Por detrás da oferta de Liodoro surge a real intenção desse patriarca, a sua íntima esperança de que o filho Irvino retornasse ao sertão para reatar o casamento com Lalinha.

Contudo, a presença dessa nova moradora desperta opiniões divergentes nas mentes arcaicas dos habitantes locais, constituídas por certos discursos cristalizados e machistas que agora a definem

como uma ameaça ao ambiente e aos bons e imutáveis costumes sertanejos. Por fim, a protagonista mesmo distante do seu lugar de origem, rompe com as densas “paredes” estabelecidas pela figura autoritária deste espaço interiorano apresentado por Guimarães Rosa.

Joana: um caminho de liberdade fora dos padrões sociais

A protagonista de *Perto do coração selvagem*, logo nos primórdios da infância questiona os padrões e as opiniões dos que estão ao seu redor, como os estabelecidos por seu pai, por sua professora e por sua tia. No entanto, é perceptível que durante a passagem da adolescência para a fase adulta, Joana inicia reflexões sobre a vida e acerca de si mesma:

O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si? Utilizar-se como corpo e alma em proveito do corpo e da alma? Ou transformar sua força em força alheia? Ou esperar que de si mesma nasça, como uma consequência, a solução? Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Em relação a isso, a personagem que outrora desejava “renascer” e explorar o desconhecido mundo ao sair do internato onde residiu da infância a adolescência, conhece Otávio e, diante dos parâmetros exigidos pela sociedade à mulher, termina por casar-se com ele. Entrementes, o vínculo matrimonial apresentava furos em seu deslumbrante tecido, fazendo, aos poucos, passar por essas frestas o ressurgimento da inquietação feminina, demonstrada pelo esquecimento de si e a falta de liberdade:

Tentou relembrar a figura de Otávio. Mal, porém, sentia que ele saía de casa, ela se transformava, concentrava-se em si mesma e, como se apenas tivesse sido interrompida por ele, continuava lentamente a viver o fio da infância, esquecia-o e movia-se pelos aposentos profundamente só. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Para tanto, essa união conjugal não contribuía para a existência de Joana que, em pretexto de entrever caminhos para se esquivar desta união fragmentada, retoma os velhos pensamentos decorridos na infância, como afirma, Nádia Gotlib:

Joana, em *Perto do coração selvagem*, aplaca sua solidão inventando companhias imaginárias, que se transformam em personagens de seu universo infantil. E as tantas histórias de amor serão, por sua vez, modos de inventar a dois uma realidade ora sob formas estereotipadas e gastas de relacionamento, ora desautomatizando mecanismos dos laços e, assim, desmanchando convenções de modo a construir uma vida revigorada e nova (GOTLIB, 2013, p. 68).

Nesse círculo aberto pela memória infantil, a protagonista não consegue, ainda, definir-se totalmente. Com isso, é perceptível que Joana, assim como as demais personagens construídas por Clarice Lispector, manifeste algum sentimento de repulsa acerca de algo desconfortável em sua vivência. Assim, essa personagem durante os instantes de convivência com Otávio, culpava-o, ainda que de forma interna, pelo motivo de sentir-se presa ao matrimônio. A culpa que Joana deposita simultaneamente no marido é semelhante a hipótese forjada pela protagonista de “Eu e Jimmy”.

A personagem do conto acima, despossuída de um nome próprio, narra de forma reduzida o seu relacionamento com Jimmy. Nesse contexto, a voz anônima criada por Clarice deixa explícito

que procurava, de alguma maneira, apaixonar-se por Jimmy, pois: “Desde pequena tinha visto e sentido a predominância das ideias dos homens sobre a das mulheres” (LISPECTOR, 2016, p. 69). Entretanto, a doutrina que é imposta pela família da protagonista dessa narrativa é desconstruída quando esta personagem consegue instruir-se mentalmente. Com base nisso, a moça, assim como Joana de Perto do coração selvagem, desfaz (sabidamente) o romance com Jimmy, deixando esse indivíduo em completo estado de fúria pela decisão unilateral feminina. Diante desse fragmento, percebe-se uma demonstração verossímil de um contexto social presente, o domínio da figura masculina no relacionamento amoroso. Logo, Joana, que ainda está à procura de libertar dentro de si “um animal perfeito” (LISPECTOR, 1998, p. 18), criatura feroz que representa, metaforicamente, os indícios de sua emancipação, sentira levemente as angústias desta tediosa vida comum ao lado de Otávio.

Seu coração era maciamente moldado. Com o ouvido ela sabia que o outro, indiferente a tudo, prosseguia nas suas batidas regulares, no seu caminho fatal. [...] — Adiar, só adiar, pensou Joana antes de deixar de pensar. Porque os últimos cubos de gelo haviam-se derretido e agora ela era tristemente uma mulher feliz (LISPECTOR, 1998, p. 112).

Otávio, por seu turno, antes de se casar com Joana, portava destroços de uma vivência insignificante com Lúcia. Não obstante, durante esse curto período em companhia de sua ex-noiva, percebeu que a relação não era o suficiente para se completar como homem e como sujeito social. Diante disto, Otávio se depara com Joana e, logo, surpreendido com a personalidade destemida da jovem, prevê que ela poderia salvá-lo do próprio dilema existencial, haja vista que:

Casariam, ver-se-iam minuto por minuto e que ela fosse pior que ele. E forte, para ensinar-lhe a não ter medo. Nem mesmo o medo de não amar... Ele a queria não para fazer sua vida como ela, mas para que ela lhe permitisse viver. Viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera covardemente e a que covardemente continuava unido (LISPECTOR, 1998, p. 96).

Em virtude desse desejo, não houve outra escolha, Otávio caíra “vertiginosamente de Lúcia para Joana” (LISPECTOR, 1998, p. 95). Dessa maneira, Otávio em um novo destino, agora casado com Joana, ocupa nesta união a condição e lugar prioritário na família, na qual representa o alegórico homem burguês a se importar somente com os seus interesses egoístas e individuais, como, por exemplo, a conclusão do tão sonhado livro autoral de Direito Civil.

Diferente do que Otávio pretendia ou almejava no casamento, Joana busca constantemente esmorecer o domínio desse cônjuge. Talvez por isso as paredes íntimas do jovem casal começam a fissurar em uma escalada inevitável rumo ao declínio. Em uma dessas circunstâncias, Otávio, ao encontrar uma anotação entre as páginas do seu livro de estudo, sente o efeito da tal frase:

Ler o que ela escrevera foi como estar diante de Joana. Evocou-a e, furtando-se aos seus olhos, viu-a nos seus momentos de distração, o rosto branco, vago e leve. E de repente grande melancolia desceu sobre ele. Que estou fazendo afinal? — perguntou-se e nem sabia por que se agredira tão subitamente. Não, não escrever hoje (LISPECTOR, 1998, p. 124).

Desse modo, Otávio com a intenção de reconquistar a formidável dignidade no lar decide procurar sua ex, Lúcia, visivelmente oposta à Joana, é colocada no enredo do romance como um

paradigma da mulher constantemente defendida pela sociedade, a que se conserva aos “bons” valores morais e planeja o casamento e, conseqüentemente, a família. Isto posto, Lúdia não descarta a possibilidade de ser, agora, amante do ex-noivo, no claro intuito de tê-lo como futuro marido.

Assim, mediante a essa circunstância não demorou muito para que Lúdia viesse a engravidar de Otávio: “E quando seu filho nascesse [...] eles três seriam uma pequena família. [...] Como um bom fim para toda a sua história” (LISPECTOR, 1998, p. 129). Com este pretexto de manter a “pequena família”, Lúdia escreve um bilhete convocando a rival para um breve diálogo. Joana que não sabia o que fazer diante dessa situação, decide-se ir ao encontro. No confronto entre as duas, Joana expõe a opinião acerca do casamento, insultando definitivamente Lúdia:

— Aposto como você passou toda a vida querendo casar.

Lúdia teve um movimento de revolta: era tocada bem na ferida, friamente.

— Sim. Toda mulher... — assentiu.

— Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. [...] Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer (LISPECTOR, 1998, p. 148).

Na concepção do selvagem coração de Joana, o casamento é um destino fadado ao ser humano. Em outras palavras, esse futuro preestabelecido, visto como correto, torna-se o caminho para a decadência, isto é, nada mais poderá acontecer, somente a espera pela morte. Destarte, Lúdia, que era construída pelo mais puro sentimento, intrigava-se com a sinceridade exposta pela outra. Uma vez finalizada a conversa entre as duas, Joana atravessa os portões da casa de Lúdia afastando-se de tudo que vivenciou desde então. Em um novo período de solidão, a protagonista que também desejava “as coisas da vida” (LISPECTOR, 1998, p. 155) encontra um amante. Este demonstra certo ar de mistério, assim como Otávio, desejando que ela o salvasse do tal problema interior.

Joana e Otávio, antes da separação oficial, colocam em pauta as falhas ocorridas no casamento. Em uma última discussão, a protagonista surpreende Otávio com um pedido certamente invulgar aos olhos da sociedade machista e, complementa este discurso com a suposta revelação da traição do parceiro:

Procurou um aviso, um pedido, a palavra certa:

— Tenho a impressão de que você só veio para me dar um filho, disse e só agora tivera oportunidade de cumprir a promessa feita a Lúdia. Mesmo continuar a querer o filho seria ligar-se ao futuro.

Otávio fitou-a um instante assustado, sem ternura (LISPECTOR, 1998, p. 176-177).

E, logo depois:

— Não... Talvez eu tenha razão, prosseguia Joana. Talvez não se pense em nada disto antes de ter um filho. Acende-se uma lâmpada bem forte, tudo fica claro e seguro, toma-se chá todas as tardes, borda-se, sobretudo uma lâmpada mais clara do que esta. E o filho vive. Isso é bem verdade... tanto que você não temeu pela vida do filho de Lúdia... (LISPECTOR, 1998, p. 184).

Nesse sentido, com a fala atípica de Joana acerca da exclusão do habitual papel masculino na família patriarcal, Otávio visivelmente não sabendo o que fazer de si, apenas finaliza o diálogo insultando a agora ex-esposa de “Víbora”. Joana, agora, liberta afetivamente dos dois homens “era livre. Pois se ela andava pelas ruas. Bebia água, abolira Deus, o mundo, tudo. Não morreria” (LISPECTOR, 1998, p. 191). Portanto, a protagonista afastando-se de tudo o que experimentou, sente-se viva e, para completar essa trajetória, decide tão somente seguir, primeiro por uma bela viagem náutica e, depois, em busca de se reencontrar ainda mais.

Lalinha: pretensão ao íntimo desejo erótico

A construção de um novo destino feminino, percorre equivalentemente as páginas da narrativa “Buriti”. A protagonista Lalinha, assim como Joana, também ultrapassa os arquétipos moldados pela sociedade para as mulheres. Dessa forma, o enredo do conto não segue os fatos por uma linha cronológica, iniciando a estória com a personagem Miguel descrevendo o retorno ao sertão e as lembranças da última vez que esteve na fazenda Buriti Bom.

Em sua fala, Miguel cede lugar a outras personagens desse cosmo sertanejo. Assim, Lalinha surge em “Buriti” com a marca de ser a “mulher deixada” pelo marido. Por causa desse fato anômalo para as culturas do interior do país nas primeiras décadas do século XX, Liodoro Gaspar, refutando os rumores do término deste casamento, lança-se na conduta de proteger a honra familiar, decidindo-se por buscar Leandra para junto de si. Todavia, a protagonista sem ter o que cogitar, haja vista que o marido havia fugido com outra, cedeu ao pedido. Indubitavelmente, é perceptível ocorrer transformações com as personagens rosianas, devido a imprevisíveis viagens para aqueles que buscam um novo destino. Como bem justifica Benedito Nunes (1929-2011):

Os espaços que se entreabrem, na obra de Guimarães Rosa, são modalidades de travessia humana. *Sertão e existência* fundem-se na figura da viagem, sempre recomçada — viagem que forma, deforma e transforma e que, submetendo as coisas à lei do tempo e da causalidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares (NUNES, 2013, p. 84).

Assim, os sentimentos e as próprias ações que englobam a trajetória da existência humana, são encontradas evidentemente no sertão rosiano. A mulher de costumes urbanos desloca-se para as terras de Liodoro Gaspar. De imediato, a protagonista que transporta consigo os modos refinados das mulheres da zona urbana é evidenciada, primeiramente, pela atenta observação de Miguel:

Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? Nela não se descobre tristeza, nem sobra de infelicidade. *Parece uma noiva, à espera do noivo*. Vê-se, é pessoa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. Cidade: é para se fazerem princesas. Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. Tudo inesperado, tão absurdo, a gente não crê estar enxergando isto, aqui nas brenhas, na boca dos Gerais. Esta fazenda do Buriti Bom tem um enfeite. Dona Lalinha não é de verdade (ROSA, 1956, p. 627. *Grifos nossos*).

A imagem que Miguel exhibe de Lala promove-a a um perfil feminino romantizado em que a mulher pacientemente aguarda o retorno do marido. Outra figura masculina, que se impõe a caracterizar a protagonista é Gualberto Gaspar, amigo fiel de Liodoro, o qual julga que o motivo de

Lalinha esticar a visita ao Buriti Bom era pelo interesse na herança familiar do ex-marido. Além do mais, Gualberto acreditava ainda que todo o luxo transmitido por ela não se concertava com a vida simples e pacata do sertão.

Todavia, Liodoro Gaspar, em sua condição patriarcal e seguindo os costumes antigos da região, pensava diametralmente o oposto ao que imaginava seu amigo, pois acreditava que mesmo com o (aparente) término do casamento de seu filho Irvino e Leandra, esta última deveria permanecer sobre os argutos olhos familiares e, conseqüentemente, protegida pelas intervenções divinas. Ademais, como um bom defensor da moral, se um dia Irvino retornasse, haveria de encontrar Lala do jeito que a deixara: “cuidada entre suas sedas e jóias, de cidade, sem desmerecer” (ROSA, 1956, p. 641).

É notório que os discursos supracitados, emitidos por voz masculina, moldam uma identidade ainda que provisória de Leandra e, por conta disso, configura-se um caráter incompleto da personagem. Não obstante, diferente do perfil que é subjugado acerca da personalidade da moça, esta pretende demandar a manifestação de seus ocultos desejos, os quais são tomados como “impuros” em um local como o norte de Minas Gerais.

Acomodada há mais de um ano na estância de Liodoro, Lalinha passava a maior parcela de seu precioso tempo em companhia da ex-cunhada, Maria da Glória. Esta, por sua vez, demonstrava a beleza da mulher sertaneja demasiadamente admirada pelos roceiros locais. Entrementes, na referida amizade entre as duas, Leandra sente-se na condição de irmã mais velha de Maria da Glória e estava disposta a aconselhá-la em certos episódios de angústia desta. Em um desses momentos, a expectativa do regresso de Miguel para a fazenda, é curioso o ponto de vista de Lalinha em relação ao amor, especialmente quando conheceria Irvino:

Mas nele viu foi o homem, respirando e de carne-e-osso — seus olhos devassantes, seus largos ombros, a boca, que lhe pareceu a de um bicho, suas mãos. Teve logo a vontade de que ele a beijasse, muito; por amor ao amor, não lhe veio a ideia de penar por ele. Nem se diminuía naquele ameigamento melancólico, e indefesa, como com Maria da Glória via acontecer. Como uma vítima... De vezinha, impacientava-se, pensando nisso. Então, o amor tinha de ser assim — uma carência, na pessoa, ansiando pelo que a completasse? (ROSA, 1956, p. 708).

Dessa forma, o sentimento amoroso é tomado pela protagonista como algo carnal, no qual exige atitudes emancipatórias dos envolvidos impulsionados pelo desejo erótico. Posto isto, Lala considerava impertinente como a amiga se comportava ao esperar pela boa vontade de Miguel. Entretanto, essas forças “impudicas” não atravessavam literalmente os portões do “palácio” Buriti Bom. O lugar admirado pelos moradores como uma espécie de “templo religioso”, era fortemente protegido pelas orações de outra personagem, Maria Behú (também filha de Liodoro Gaspar). Esta que não é considerada uma das donzelas de “Buriti”, obtinha o destino de rezar pela proteção de todos e, principalmente, defender o lugar das impurezas citadinas. De tal maneira, a prática sexual ou melhor este “pecado” é acometido simplesmente pelo patriarca da família, como é observado por Lala neste fragmento:

Entendera logo a razão daquilo, desde já nos primeiros dias, e rira-se. “É o meu sogro fazendeiro, que vem voltando do amor...” — se dizia, quando, da cama, escutava o tropel nas lajes do pátio, ele chegando: “Meu sogro, virtuoso...” — constatar a divertia. Mas: “Malfeito, um pecado...” — refletira. (ROSA, 1956, p. 713-714).

Tendo em vista a intenção de se preservar os valores morais no lar, esse comportamento de Liodoro só haveria de ocorrer distante do Buriti Bom. No entanto, as paredes aparentemente irreversíveis, aos poucos se dissolverão diante da atitude silenciosa de “Dona Lalinha”. Enquanto isso não acontece, a presença desta figura feminina no sertão é destinada ocasionalmente para outros fins. A pedido de Liodoro Gaspar, que acreditava na possibilidade de o filho estar sob efeito de “feitiçaria”, submetia Leandra a rituais de encantamento. Após, a primeira tentativa do ritual, realizada pela feiticeira Dô-Nhã, a protagonista rosiana recai em um estado de reflexão:

Que tinha vindo fazer ali, lugar de outros, tão trazida? Todos queriam que ela fosse uma coisa, insistentemente devolvida a quem a recusava? A noite do sertão, de si não era triste, mas oferecia em fuga de tudo uma pobreza, sem centro, uma ameaça inerte. Tudo ali podia repetir-se, mais ralo, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico. (ROSA, 1956, p. 719).

Por conseguinte, em um novo esforço para a vinda de Irvino, uma segunda feiticeira chamada Maria Só, solicita a Lala que “toda meia-noite de quinta a senhora esteja em pé, vestida e acordada...” (ROSA, 1956, p. 767), para concretizar o bom feitiço. No entanto, a presença de Maria Só, ocasiona ao espaço Buriti Bom uma nova direção: “A passagem daquela mulher trouxe a curva de um rumo — as pessoas avançando?” (ROSA, 1956, p. 767). Certamente, é admirável que após o acontecido, o lugar que carrega em si um teor metafórico de evidenciar as mesmas situações, começa a experimentar as desventuras da protagonista.

Leandra, ao propor (silenciosamente) um “jogo intencional”, pretende efetivá-lo no alvo mais próximo de seu intento. Na companhia de Gualberto, Maria da Glória, em aforia, buscara pela fiel amiga Lala, a qual, com segundas intenções, não dispensa a oportunidade de realizar o seu desejo há tempos disfarçado pela ex-cunhada: “— Mas, Lala! Você está beijando... Você...” Oh, um riso, de ambas, e tontas se agarraram” (ROSA, 1956, p. 793). Com isso, depreende-se que o contato sexual entre as duas personagens corresponda ao alcance do bem-estar feminino sem depender, é claro, de uma figura masculina para essa realização.

Certa noite, distante dos costumeiros jogos de cartas, Lalinha encontra-se acidentalmente com o ex-sogro, momento que servirá para que a personagem planeje o seu segundo intento, a saber: chamar a atenção de Liodoro, aproveitando-se do artifício feminino com o intuito de que seu ex-sogro enalteça a beleza feminina da ex-nora. No encontro posterior entre os dois, a protagonista é surpreendida pelo ex-sogro com o desolado pedido para voltar a residir na cidade. Desapontada com o imprevisível convite, Lalinha não aceita de forma alguma perder para a autoridade conquistada dentro do Buriti Bom: “Ele desejava-a, quem sabe não estava já andado a ponto de sucumbir, de cair de joelhos? Ela tinha de ser forte, tinha de ser bela” (ROSA, 1956, p. 801).

Entretanto, a volta de Lalinha para a cidade foi adiada devido à morte de Maria Behú. Ademais, o esperado triunfo da protagonista ocorre como pretexto de salvar Maria da Glória de uma união precipitada. Dessa maneira, surpreendentemente, Lala não tendo mais nada a perder ou a contaminar no Buriti Bom, consegue a redenção do patriarca:

Ai, de repente, resvés a porta se abria. Era ele — o vulto, o rosto, o espesso — ocupava-a toda. Num aguç, grossamente — ele! Respirava, e vinha, para conhecê-la. De propósito, Lala riu e disse — o mais trivial, o mais sábio que pôde, o mais soezmente: — “Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas...” (ROSA, 1956, p. 814).

A personagem rosiana, assim como Joana de *Perto do coração selvagem*, não se dobra a um desfecho socialmente decadente, ao contrário, torna-se causadora de transformações no “santuário” Buriti Bom, rompendo com barreiras morais e sexuais antes não permitidas nos domínios daquele lugar. Dessa forma, tanto em *Perto do coração selvagem*, quanto em “Buriti” as respectivas protagonistas apresentam uma nova visão sobre a mulher, rompendo padrões patriarcais que há muitas décadas são evidentes nos espaços da arte e da sociedade. Assim, Lalinha e Joana configuram, cada uma em sua jornada, aspectos deveras semelhantes aos mostrados pelo contexto factual vivenciado nas sociedades ocidentais e, em decorrência disso, distanciam-se singularmente dos elementos apresentados ficcionalmente, em que ambas as personagens buscam, incessantemente, um lugar significativo para desfrutarem de suas escolhas nem sempre compreensíveis pelo autoritarismo social que as cercam.

CONCLUSÃO

O presente artigo erigiu um estudo comparatista entre duas obras, o romance *Perto do coração selvagem* e o conto “Buriti”, criações de dois dos mais célebres escritores contemporâneos das Letras brasileiras, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, respectivamente. Por meio desse diálogo, identificou-se nas narrativas apresentadas a manifestação de uma abordagem diferenciada do feminino, na qual as protagonistas afastam-se do estreito arquétipo doméstico socialmente estabelecido desde cedo às mulheres, o de meras esposas e aproximando essas personagens das imagens daquelas mulheres vanguardistas do final do século XIX na Europa e nos Estados Unidos.

Em *Perto do coração selvagem*, romance de estreia de Clarice Lispector, mostrou-se por intermédio de Joana uma construção de liberdade feminina em meio a solidão. Mesmo diante dos impasses do casamento e do curto triângulo amoroso, a protagonista insiste por um novo caminho. Já no conto “Buriti”, que integra *Corpo de baile*, verificou-se nas ações de Leandra a pretensão do íntimo desejo erótico, refletido em um ambiente diferente de sua origem urbana, o sertão mineiro moldado por uma estrutura social em que imperam o sistema patriarcal e o arcaísmo dos costumes.

Por fim, esse trabalho certificou-se que tanto na obra da escritora de *Água viva* (1973) quanto na do autor de *Grande sertão: veredas* (1956), ambos os ficcionistas proporcionam descrições feminis que se lançam em uma busca por sua independência, ou por sua total liberdade de escolha, algo ainda invulgar e distante para muitas das filhas de Eva espalhadas pelo planeta. Dessa forma, ambas as criações artísticas são atos revolucionários ainda nos dias atuais, posto que, como se sabe, ainda existe um trajeto lamentavelmente extenso a ser percorrido por esta personagem histórica, a mulher.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Emilia. **Para amar Clarice: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra.** São Paulo: Faro Editorial. 2017.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice: Uma vida que se conta.** 7. ed. rev. São Paulo: Edusp, 2013.

HOBBSBAWM, Eric John. **A era dos impérios, 1875-1914.** 13. ed. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOOKE, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Trad. Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos.** Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016

NUNES, Benedito. A viagem. In: PINHEIRO, Victor Sales (Org). **A Rosa o que é de Rosa:** literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 78- 86.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile: sete novelas.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 2 v.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um Humanismo.** Tradução João Batista Kreuch. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

“AGORA VOCÊ É GRATO A MIM”: VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM *ACENOS E AFAGOS* DE JOÃO GILBERTO NOLL

Marcus Vinicius Camargo e Souza (UNESP/IBILCE)¹

RESUMO

O narrador criado por João Gilberto Noll, em *Acenos e afagos* (2008), transforma-se, durante a narrativa, em uma mulher para estar ao lado do grande amor de sua vida, a personagem denominada de engenheiro. Entretanto, essa transformação é compreendida como uma forma de violência de gênero contra o narrador, uma vez que é construída em torno de uma obrigatoriedade imposta pelo engenheiro por ter ressuscitado o narrador de dentro de seu túmulo. “Agora você é grato a mim e continuará sendo pelo período que resta”, é o que diz o engenheiro no único momento da obra em que o narrador renuncia a sua voz em proveito daquele a quem precisa agradecer. A violência de gênero sofrida pelo narrador parece clara e direta na fala do engenheiro, contudo, muitos outros símbolos espalhados pela narrativa fazem o narrador perceber a obrigação de viver uma outra vida e um outro gênero após sua ressurreição, simplesmente como agradecimento, uma forma de violência reconhecida pela sociedade, visto que há diversas maneiras de se sofrer uma violência baseada no gênero. Judith Butler, em *Bodies that matter* (2011), mostra a força dos enunciados ao refletir sobre a violência dentro da sociedade por meio da ritualização do discurso de gênero. Já Jacques Derrida, em seu *Força de lei* (2007), reconstitui como a própria violência é parte da fundação da lei e da sociedade enquanto enunciado performativo o qual possui uma força de autoridade. O narrador de Noll não é inocente e, mesmo agindo dentro dessa obrigação disfarçada em forma de agradecimento, consegue demonstrar por meio do jogo com a linguagem como essa violência dá-se e debate qual seria o seu papel nessa narrativa das forças de gênero. Reunindo as críticas de Butler (1997) e Derrida (2007) para analisar a obra de Noll, pretende-se refletir como o narrador resiste à violência enquanto se transforma, não em uma mulher, mas reinventa uma forma subversiva de manifestar sua sexualidade por intermédio de um gênero flutuante, impreciso e em transformação constante, de acordo com as suas necessidades e com indagações acerca de o que é ser homem ou ser mulher.

Palavras-chave: *Acenos e afagos*. João Gilberto Noll. Violência de gênero. Performatividade. Literatura brasileira.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - campus de São José do Rio Preto – UNESP/IBILCE, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves.

INTRODUÇÃO

Judith Butler, em *Problemas de gênero – feminismos e subversão da identidade*, ao analisar os diversos feminismos, reflete como a heteronormatividade compulsória determina os corpos e propõe, a partir de uma crítica aos enunciados performativos, a performatividade de gênero, repetição ou não de atitudes relacionadas ao masculino ou feminino que constroem obrigatoriamente os gêneros culturalmente aceitos. Butler (2016) ressalta que é preciso resistir a esse poder que obriga a performatividade pela subversão dessas citações de gênero. E uma das formas de resistência, dentro da literatura, é entendida por Butler como a “força de ficção”:

A força de ficção de Wittig, seu desafio linguístico, é apresentar uma experiência que vai além das categorias da identidade, uma luta erótica para criar novas categorias a partir das ruínas das velhas, novas maneiras de ser um corpo no campo cultural, e linguagens inteiramente novas para descrevê-las. (BUTLER, 2016, p. 220)

Levando em conta o poder da ficção e essa capacidade de criar outras categorias para o corpo no campo cultural por meio da linguagem, pretende-se demonstrar que o debate sobre o gênero tem um lugar importante na obra de João Gilberto Noll, tanto relacionando a questão do poder e da autoridade com a produção de gêneros diversos. Os narradores de Noll não oferecem conforto ou respostas fáceis para as questões relacionadas ao problema do gênero ou culturais. A reflexão é constituída a partir da subversão com e sobre os corpos abjetos. *Acenos e afagos*, obra lançada em 2008, propõe alguns desses debates, tais como: o que obriga um sujeito a ser homem ou mulher? Que poder é esse por trás dos discursos de gênero que a partir da identificação da genitália determina profundamente as ações de um sujeito?

ACENOS E AFAGOS

João Gilberto Noll, em *Acenos e afagos* (2008), traz a história de um narrador que abandona esposa e filho e transforma-se em uma mulher para poder viver o grande amor de sua vida. Narrado como um romance de formação, da descoberta do gozo à vida adulta, o narrador em suas memórias sexuais apresenta o personagem denominado simplesmente de engenheiro pelo qual nutre um “platonismo vicioso” (NOLL, 2008, p. 33). Mesmo os dois sendo apenas amigos, o narrador sente um profundo desejo pelo engenheiro até com um certo romantismo inocente, e por isso mesmo, irônico.

Entretanto, o engenheiro, aparentemente ao não perceber esse amor, embarca num submarino alemão em suas orgias homoeróticas e abandona o narrador, que sem opção, tenta viver sua vida segundo a heteronormatividade compulsória (BUTLER, 2016, p. 67). Em segredo e com o objetivo de satisfazer seus desejos sexuais, busca a companhia de outros homens, sem deixar de lembrar do engenheiro, até encontrar um garoto de programa que o mata. Contudo, esse não é o fim dessa narrativa. O narrador magicamente é ressuscitado pelas mãos do próprio engenheiro ao mesmo tempo que recebe um convite para morar com ele nos arredores de Cuiabá. É o sonho do narrador tornando-se realidade e o começo de sua transformação.

A COZINHA E O AGRADECIMENTO

A chegada do narrador com o engenheiro em Cuiabá mostra o espaço em que a narrativa irá se desenvolver: “entramos na casa de alvenaria, só reboco. Por dentro também, sem pinturas nas paredes. Abri a porta da cozinha. Sobre a mesa havia panelas, talheres, pratos, duas laranjas” (NOLL,

2008, p. 80). A cozinha é um espaço determinante para o processo de transformação a iniciar-se. “O que eu começava a depreender daquilo tudo?” (NOLL, 2008, p. 80-81), pergunta-se o narrador para mostrar qual função cada um deve exercer na narrativa deste ponto em diante:

Que ele seria o meu homem. E que para mim fora preparada a cozinha com seus apetrechos. [...] Alguma coisa me dizia que, se eu ordenasse meus dias segundo os planos misteriosos, poderia ganhar o corpo inteiro do engenheiro, noite após noite. (NOLL, 2008, p. 81)

A elucubração do narrador mostra os papéis a serem assumidos: o engenheiro é seu homem e a ele foi entregue a cozinha e uma rotina de dona de casa, logo será uma mulher, ou seja, precisa ser uma para ter aquilo que tanto deseja: “bastava que eu fosse a mulher com a qual ele sonhara” (NOLL, 2008, p. 81). Além do espaço, o narrador encontra outros símbolos: um vestido, um avental e uma toalha de banho, “pareciam à minha espera” (NOLL, 2008, p. 82), comenta o narrador.

Já com o primeiro jantar do casal servido, “as duas laranjas” da mesa da cozinha, o engenheiro traz à tona o relato dos momentos finais do narrador e começa aos poucos a tomar a voz narrativa:

A minha sepultura fora violada. O meu cadáver, raptado. Todos acham que você está morto, o meu cara falou com o cenho sombrio. Só eu sei que não, comentei. E você, espero, emendei. Espero mesmo que você esteja aí a perceber um homem que nunca morreu. A polícia acredita que os violadores queriam o teu cadáver para vendê-lo a um plano continental. (NOLL, 2008, p. 82)

Além de ter seu corpo morto violado, o narrador também é silenciado ao entregar aos poucos a voz narrativa para o engenheiro. A história da violência contra o seu corpo e a sua morte precisa ser recontada pelo outro, como aconteceu com os relatos das minorias no passado, segundo Hugo Achugar, em *Planetas sem boca* (2006). “O engenheiro se pôs a falar”: “uma hora depois do sepultamento, violei a tua tumba, tarefa relativamente fácil” (NOLL, 2008, p. 83). O narrador intercala as suas reações à fala do engenheiro sem demarcação usual do diálogo e dá-lhe um tom sagrado: “Você me ressuscitou!, bradei, como se fosse um evangélico em surto de louvores” (NOLL, 2008, p. 83). O narrador, seguindo essa lógica religiosa, chama o engenheiro de “um homem que literalmente instituía o impossível” (NOLL, 2008, p. 83). Era o milagre da vida sobre a morte, era o poder do engenheiro sobre o corpo do narrador.

A fala retorna ao engenheiro que conta a história de um coveiro, pai de Tina, empregada de sua casa na infância. O engenheiro usa a pá desse coveiro para cavar a sepultura, destampar o caixão, um fetiche capaz de trazer os mortos à vida: “Abri a tampa do caixão e te falei, vem!” (NOLL, 2008, p. 84). O narrador intervém: “Uma retórica evangélica para tentar o cerimonial que o instante exigia” (NOLL, 2008, p. 84). O tom sagrado passa à profanação pela tentação, efeito usual do projeto estético, como bem identificou Silviano Santiago em *O evangelho segundo João*, tanto em Noll quanto em outros escritores comparados e denominados de convertidos pelo crítico cultural: “[o convertido] desespirtualiza o discurso da religião bem-pensante pelo desvio do desejo, dos cinco sentidos, para melhor se chegar ao contato com o divino” (SANTIGAGO, 2002, p. 76)

No caixão, o narrador tinha uma respiração fraca e, segundo a análise do engenheiro, ele poderia viver: “Botei minha boca sobre a tua e te passei ar, mais ar. Notei que tua pele se reavivou” (NOLL, 2008, p. 84). E o engenheiro complementa: “eu me sentia o pai da vida sempre que lembrava que só eu poderia mesmo te capturar” (NOLL, 2008, p. 84).

A lembrança do pai de Tina é repetida para reforçar o poder desse personagem sobre a vida e a morte: “Não se esqueça de que na minha infância a família tinha uma empregada, Tina, cujo pai era coveiro” e o narrador reconhece a autoridade do engenheiro: “Ele voltava sempre a esse mote, para passar a ideia de sua razoável instrução sobre o ofício de coveiro, Ele me extraiu da morte com certa autoridade no que diz respeito às residências cadavéricas” (NOLL, 2008, p. 84). Essa autoridade ganhará outros significados na sequência da narrativa: é uma dívida que o narrador contrai com o engenheiro.

O narrador retoma a voz narrativa preocupado com sua vida pretérita à ressurreição e com receio de desvalidar sua própria história: “E a minha fazendola, a minha herança?, perguntei, com medo de perder minha vida do início até esse ponto do diálogo” (NOLL, 2008, p. 87). Era uma nova vida que se iniciava para o narrador, deveria deixar tudo para trás, porém há o medo e o reconhecimento do milagre: “O engenheiro me chegou feito aparição no poço do túmulo e fez o que Deus nunca fizera por mim. Aliás, o engenheiro tornara-se Deus na minha ótica de fiel desprotegido” (NOLL, 2008, p. 88). Por fim, há a conclusão do monólogo do engenheiro ligando a ressurreição a um agradecimento:

Te arranquei da morte, embora todos em volta estivessem a te ver como defunto. O segredo de espantar as trevas de um corpo aparentemente inerte, mas que ainda tem sua circulação sanguínea, esse segredo quem me passou foi o pai de Tina. Pediu-me que não o revelasse a ninguém. Agora você é grato a mim e continuará sendo pelo período que resta. (NOLL, 2008, p. 88)

A autoridade do engenheiro ganha uma proporção ainda maior, não somente sobre a vida e a morte ou o gênero o qual o narrador necessita assumir, mas também está num agradecimento pela oportunidade de vida como um ato religioso ou um sacrilégio, por desafiar a morte: o narrador vive devido às graças do engenheiro. Em *Força de Lei* — o “fundamento místico da autoridade”, Jacques Derrida nos explica:

As leis não são justas como leis. Não obedecemos a elas porque são justas, mas porque têm autoridade. [...] A autoridade das leis repousa apenas no crédito que lhes concedemos. Nelas acreditamos, eis seu único fundamento. Esse ato de fé não é um fundamento ontológico ou racional. (DERRIDA, 2007, p. 21)

O engenheiro, além de violar a tumba, violar a morte, também viola a religiosidade, assumindo o lugar da divindade. A violação do gênero também está presente: a cozinha, o vestido e a função da dona de casa e o agradecimento. O narrador oferece ao personagem todo o crédito sagrado e profano de que ele necessita. E Noll não expõe exageradamente nenhuma dessas instâncias sem um motivo. É necessário lembrar, com Butler (2011), que uma forma de resistência é tomar as palavras que ofendem da boca do ofensor para utilizá-las como uma marca de reconhecimento e luta: “o gesto hiperbólico é crucial para a exposição da ‘lei’ homofóbica que não pode mais controlar os termos de suas próprias estratégias de abjeção” (BUTLER, 2011, p. 177 — tradução nossa)². No caso do narrador de Noll, a entrega ao agradecimento só tem uma motivação: a possibilidade de viver com o engenheiro.

² No original: “The hyperbolic gesture is crucial to the exposure of the homophobic ‘law’ that can no longer control the terms of its own abjecting strategies” (BUTLER, 2011, p. 177).

SUBVERSÃO DO AGRADECIMENTO

Para além do agradecimento, o narrador está mais interessado na realização de seu desejo sexual: “eu ficaria sabendo enfim da dimensão de nossa parceria noturna” (NOLL, 2008, p. 89). Após o jantar, o narrador arruma a cama: “[...] eu estava ali, pronto para servir de mulher para o engenheiro, se o destino assim ordenasse” (NOLL, 2008, p. 90). A submissão ao destino e ao personagem é uma performance para a realização de seu intento sexual: “Falei que o dia tinha sido cansativo. Que não me importava, pois sempre gostei de limpar e cozinhar. Mentir desse jeito parecia ser o que todos esperavam de um corpo consagrado ao desempenho feminino” (NOLL, 2008, p. 90). Se mentir era o esperado, o narrador usa a artimanha para favorecer a si mesmo.

O engenheiro vai para o seu lado: “Eu estava nervoso. Depois de uma vida toda desejando-o, a hora parecia chegado” (NOLL, 2008, p. 90). O narrador finalmente beija o engenheiro e, ao tirar sua roupa, percebe que: “ao alcançar lá embaixo vi que o pau dele não apresentava ereção. Fiquei frio. Pensei como poderia ser isso [...]. Andava impotente” (NOLL, 2008, p. 91). E diante da falta de ereção do engenheiro, ele toma uma atitude:

Deitados, fiz menção de virar seu corpo, e ele de fato se virou. [...] Fui enfiando devagarzinho o meu indicador. O dedo saía e entrava para o casal se aquecer com um minicoito. Ele gemia deslavadamente. [...] e eu precisava providenciar que o meu cacete ficasse em forma permanente, para poder penetrar naquele a quem amava feito cego. [...] O cara não se fartava nunca, embora sem a mais leve ereção. (NOLL, 2008, p. 92)

Finalmente, o narrador consegue alcançar seu objetivo: “o meu pau teria uma missão especial: comer a quem parecia me querer como mulher” (NOLL, 2008, p. 93). O fato de o engenheiro desejar o narrador como mulher é encarado como uma performance somente para ter o personagem ao seu lado e é mais uma vez reforçado ironicamente no café da manhã do dia seguinte: “e para o resto dos meus dias, continuaria no gozo dessa abstração feminina que começava a tomar conta de mim” (NOLL, 2008, p. 93). O narrador acompanha a rotina matinal do engenheiro, tomam o café da manhã performando o casal heteronormativo, sentados à mesa aos beijos.

Esse homem disse ter hoje um dia cheio. Onde?, perguntei. Lá no meu trabalho, ele pronunciou mirando a porta da cozinha aberta. E levantou-se pegando do bolso um pano de feltro com manchas certamente de graxa. Devolveu-o ao bolso e deste tirou algumas cédulas, colocando-as em minha mão. Cobriu-a com a sua, balbuciando ser para as despesas do dia. Antes de acompanhá-lo até a varanda me perguntei se era isso mesmo o que eu queria: ser prisioneira do lar e seus serviços. (NOLL, 2008, p. 94)

O narrador passa a utilizar o feminino e reforça mais uma vez o papel a cumprir nessa relação ao ser a mulher sustentada à espera do marido. Mesmo assim, questiona-se: “Mas quem era eu afinal? Um homem que funcionaria como esposa dentro de casa. Um cara fodão à noite, varando o engenheiro até o seu carço” (NOLL, 2008, p. 95), o que parece ser um contrassenso em sua cabeça, uma vez que ele, no papel de marido, sustentava a esposa na vida pretérita. O narrador ao imaginar como deveria cumprir as prerrogativas normativas de uma mulher mesmo durante a noite assumindo um outro papel, consegue, pela força da subversão, desestabilizar a repetição/iteração desses atos esperados de uma mulher, ou seja, questiona a ritualização normativa da submissão feminina. Butler, em *Bodies that matter* (2011), explica essa ritualização do performativo:

Sob o risco de repetir-me, sugiro que a performatividade não pode ser entendida fora do processo de iterabilidade, uma regularizada e restrita repetição das normas. E essa repetição não é performada por um sujeito; essa repetição é o que possibilita e constitui a condição temporal de subjetivação. Essa iterabilidade implica que a “performance” não é um “ato” singular ou eventual, mas uma produção ritualizada sob e através dessa restrição, sob e através da força da proibição e do tabu, conduzindo ao ostracismo e mesmo à morte, controlando e compelindo a forma dessa produção, mas, insisto, não determinando-a antecipadamente. (BUTLER, 2011, p. 60 — tradução nossa)³

A ritualização dessa submissão, ligada ao tom religioso da narrativa, é questionada incansavelmente pelo narrador, a narrativa vivida por ele não é constituída na forma desse ritual, pois ele não é uma mulher na cama com o engenheiro. Assim, se não há uma determinação antecipada do gênero pela performatividade, o narrador procede com as subversões. Colling, Arruda e Nonato (2019) explicam como essa produção do gênero no corpo acontece:

[...] o sujeito só é autor no processo de fabricação de seu corpo/gênero quando, vivendo, aproxima-se mais ou menos das normas que orientam as suas repetições cotidianas. O sujeito não é autor, mas resultado das forças culturais que o levam a se comportar mais próximo ou mais distante das normas que uma analítica da linguagem faz aparecer como códigos que modulam as repetições. (COLLING; ARRUDA; NONATO, 2019, p. 10)

O narrador de Noll tenta se aproximar dessas normas por tornar-se a mulher esperada pelo engenheiro ao mesmo tempo que está distante dessas modulações porque ele não consegue repetir esses códigos no ato sexual com o engenheiro. A dubiedade de sua situação permite construir uma forma de subversão dos papéis sexuais.

O ROUPÃO JAPONÊS E O GÊNERO ENQUANTO ATIVIDADE

A obrigação da transformação do narrador em uma mulher ganha mais uma nuance com o avanço da narrativa:

Estendido sobre a cama, havia um roupão gritantemente feminino, com motivos japoneses —, gueixas servindo chá. Ao lado havia um bilhete. Comprei esse roupão em Tóquio, quando em viagens com o submarino. Trouxe-o para quem viesse a ser minha namorada. [...] Eu deveria ser a mulher dele com absoluta abnegação. Era seu desejo, eu sabia. A minha vida passava a ter um dono: ele. Pois a própria vida eu lhe devia. [...] Eu, que havia pouco acreditava ter morrido, estava agora ali naquela casa vivendo para o marido, como ainda tantas outras mulheres. (NOLL, 2008, p. 95)

O narrador vestindo o roupão japonês procura um espelho para poder verificar sua aparência: “eu já era outro” (NOLL, 2008, p. 96). Dentro do armário do banheiro havia artigos de maquiagem os quais usou “para fazer de mim uma mulher próxima ao ideal” (NOLL, 2008, p. 96), e reconhece

³ No original: “Here, at the risk of repeating myself, I would suggest that performativity cannot be understood outside of a process of iterability, a regularized and constrained repetition of norms. And this repetition is not performed by a subject; this repetition is what enables a subject and constitutes the temporal condition for the subject. This iterability implies that “performance” is not a singular “act” or event, but a ritualized production, a ritual reiterated under and through constraint, under and through the force of prohibition and taboo, with the thread of ostracism and even death controlling and compelling the shape of the production, but not, I will insist, determining it fully in advance” (BUTLER, 2011, p. 60).

uma habilidade incomum com a maquiagem, e mesmo assim: “não me via então como mulher acabada” (NOLL, 2008, p. 96). Judith Butler, em seu *Problemas de gênero* (2016), explica que:

Considerando ainda a consequência de que, se o gênero é algo que a pessoa se torna — mas nunca pode ser —, então o próprio gênero é uma espécie de devir ou atividade, e não deve ser concebido como substantivo, como coisa substantiva ou marcador cultural estático, mas antes como uma ação incessante e repetida de algum tipo. (BUTLER, 2016, p. 195)

Noll através das ironias e dos jogos entre o ser homem e ser mulher de seu narrador provoca esse tipo de atividade não substantiva para a construção da transformação obrigatória. Se o engenheiro quer uma mulher, é o que o narrador oferece-lhe ao mesmo tempo que subverte o papel feminino não em proveito do engenheiro ou do agradecimento, mas de si mesmo. Butler continua:

Se a subversão for possível, será uma subversão a partir de dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando ela se vira contra si mesma e gera metamorfoses inesperadas. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais. (BUTLER, 2016, p. 164)

É exatamente o que o narrador conclui sobre seu o seu próprio gênero: “vivía, por enquanto, expatriado de meus papéis masculinos. Comecei a acreditar naquela altura que esses papéis talvez já fossem irrecuperáveis” (NOLL, 2008, p. 97). E assim, sem um papel masculino a exercer, ele então se conforma subversivamente em relação ao engenheiro:

[...] se ele viesse todo fim de mês com uma soma razoável para a vida diária, mais uma quantia para suprir minhas vaidades, como, por exemplo, os cosméticos, eu não ia querer a separação jamais. Pela união medianamente confortável com o engenheiro, eu ficaria no esconderijo daquela moradia afastada de tudo, toda preparada para quando o amor chegasse à tardinha, abrindo o portão com seu lirismo natural, tristonho. Ali, eu às vezes era mais mulher que muitas outras. (NOLL, 2008, p. 100)

CONCLUSÃO

O narrador era mais mulher que as outras por performar a mulher conformada perfeita à espera do marido. Entretanto, a ironia é clara: à noite, o seu papel não é de conformação.

Serei sempre grato ao engenheiro. Grato também pela autêntica mulherzinha que terei de ser, seguindo o marido com devoção e obediência. A única coisa que ultrapassava o meu tartamudear diário e de algum modo se refinava era o sexo da noite. Isso sim servia ao coração de minhas necessidades. (NOLL, 2008, p. 103)

A postura do narrador em transformação é sempre desafiadora em relação ao poder que se impõe sobre o seu corpo dentro das regras da lei. As subversões não são desenvolvidas somente em relação ao agradecimento ao engenheiro, proliferam-se por toda a narrativa até a sua última linha, levando Sandro Adriano da Silva, em sua dissertação *Acenos e afagos: o romance queer de João Gilberto Noll* (2010), a propor uma estética da identidade para o narrador do romance: “o sujeito é a marca de um interesse socialmente construído e inserido no corpo pela economia de um desejo

administrado” (SILVA, 2010, p. 103). O desejo do narrador é o que move a narrativa como um todo, superando até mesmo seu “platonismo vicioso”, pois enquanto houver o sexo que serve às suas necessidades, poderá continuar em sua transformação para qualquer direção.

Contra a violência sobre o seu corpo, o narrador responde com o seu desejo mais primitivo: o sexual, pois esse romance de formação não é sobre um sujeito e suas experiências, mas sobre a história de formação e ampliação do desejo. Diego Gomes do Valle esclarece, em sua tese *João Gilberto Noll e a estética do não-eu* (2014), que a transformação sofrida pelo narrador: “trata-se de um reflexo externo (físico) da identidade sexual de gênero que o narrador possui naquele momento, para usufruir de sua sexualidade em toda a sua potencialidade” (VALLE, 2014, p. 48).

A proposta do narrador é deslocar o que o poder determina como normal pela vivência de sua sexualidade. É uma luta constante e que não precisa ter um fim, conforme Butler mesmo explica:

[...] o poder não pode ser retirado nem recusado, mas somente deslocado. De fato, na minha opinião, o foco normativo sobre as práticas lésbicas e gays deve recair sobre o deslocamento parodístico e subversivo do poder, ao invés da fantasia impossível de sua completa transcendência. (BUTLER, 2016, p. 215).

Por fim, o narrador, sem conseguir transcender o poder para viver de sua sexualidade, não assume uma postura masculina ou feminina, buscando sempre ficar num entre-lugar desse momento-deslocamento, pois o seu objetivo é claro ao explorar cada vez mais as infinitas possibilidades que seu corpo tem a oferecer: “entre ser homem ou mulher fico com os dois. E que ninguém me siga” (NOLL, 2008, p. 122).

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca** — escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter** — on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** — feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO; Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cardernos Pagu**, 2019, vol. 57, p. 1-34.

DERRIDA, Jacques. **Força de lei** — o “fundamento místico da autoridade”. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SILVA, Sandro Adriano da. **Acenos e Afagos: o romance queer de João Gilberto Noll**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

VALLE, Diego Gomes do. **João Gilberto Noll e a estética do não-eu**. 2014; Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CONFIGURAÇÕES DO EROTISMO NO ROMANCE *À BEIRA DO CORPO*, DE WALMIR AYALA¹

Rosicley Andrade Coimbra (UEMS/UFG)²

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar alguns aspectos da configuração do erotismo no romance *À beira do corpo* (1964), do escritor gaúcho Walmir Ayala (1933-1991). Partindo das considerações teóricas de Georges Bataille acerca do erotismo, intentamos destacar duas formas de erotismo presentes no romance, a saber: o “erotismo dos corpos” e o “erotismo do coração”. Da mesma forma, algumas teses de Jean-Luc Nancy sobre o “corpo morto” e o “corpo de prazer” também serão consultadas. Para realizar esse trabalho, levantamos a seguinte hipótese de leitura: o corpo é o personagem central nesse romance e como tal é o responsável pela irrupção do erotismo. Ao passear sobre um corpo morto, uma das instâncias narradoras, encarnada na figura de um verme, reconstitui a história daquele corpo, traçando, assim, um itinerário que faz vir à tona um “corpo de prazer”. A existência desse corpo de prazer é a principal razão para a existência de uma série de tensões que abalam a ordem social. Pois essa ordem se equilibra em valores morais que visam a repressão e/ou dissimulação do desejo. Como se trata de um excesso de energia improdutivo, posto que é um desvio da atividade reprodutiva do homem, o erotismo entra em choque com o ordenamento social baseado no controle sobre os corpos e na condenação do desejo. A ruptura dessa ordem no romance condena aqueles que o fazem a um desfecho trágico. Em tempo, intenta-se, ainda nesse trabalho, colaborar com o aumento da fortuna crítica acerca da obra de Walmir Ayala, bem como sobre os estudos literários acerca do erotismo.

Palavras-chave: Erotismo. *À beira do corpo*. Violência. Corpo. Desejo.

¹ Este trabalho é parte do projeto de Estágio Pós-doutoral desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, vinculado ao Projeto de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea”, coordenado pelo Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.

² Professor Colaborador na UEMS – Campo Grande. Pós-doutorando no PPGLL/UFG.

INTRODUÇÃO

A ideia central que caracteriza o erotismo poderia ser sintetizada da seguinte maneira: uma relação que implica a participação de dois corpos em um jogo cujo objetivo maior é o prazer. O erotismo é uma suspensão das funções reprodutivas do sexo. Por isso, ele estabelece uma diferença primordial entre o homem e o animal ao colocar em cena a imaginação e o desejo. Desejamos possuir o outro. Se fracassamos, possuímos pela imaginação. Em termos mais amplos, o erotismo é uma atividade exclusivamente humana, o que significa dizer que ele é também um fato cultural. É transfiguração do sexo.

Essa relação entre os corpos, da qual o erotismo é tributário, “[i]mplica uma confiança mútua suficiente para evitar perder-se no outro e para com ele viver um momento intenso de intimidade” (LE BRETON, 2013, p. 163). Apesar da haver entrega, no erotismo o ser não se perde no outro, mas se mantém sob controle. É o que afirma Georges Bataille quando diz que o erotismo é “o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente”. Ou seja: “o ser se perde objetivamente” para poder identificar-se com o objeto que perde (BATAILLE, 2013, p. 55). Temos, então, um jogo no qual a consciência do ser permanece atenta e tem pleno controle de sua “perdição”.

Simbolicamente, o prazer do erotismo se aproxima da imagem da morte. Expressões como “morte de mentira” ou “pequena morte” são usadas para referir-se ao instante do êxtase sexual. Foi Bataille quem observou que o erotismo é um confronto simbólico com a morte e, por isso, carrega algo de sagrado, sobretudo na imagem do sacrifício: o desnudamento do corpo do outro seria o equivalente simbólico da imolação da vítima sacrificial. Assim, em um primeiro momento, desnudar o corpo do outro seria descobrir o verniz que se oculta por debaixo de suas vestes – ver a pele cintilando. Já em um segundo momento, desnudar significaria tomar consciência da fragilidade do outro – abrir o corpo à violação.

A definição de erotismo proposta por Bataille – “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2013, p. 36) – é paradoxal pois se liga aos extremos da vida e da morte. A atividade erótica é, para o filósofo, “uma exuberância da vida” cujo objeto de busca, o prazer, “não é estranho à morte” (BATAILLE, 2013, p. 35). O objeto buscado, nesse caso, está ligado ao corpo do outro, pois só é possível a partir da relação entre os corpos. O corpo é portador de uma energia excessiva; é armazenador de uma abundância que não pode ser contida. Nesse sentido, falar de um corpo erótico é fazer referência a um excesso que escapa a qualquer estrutura e representação. O gozo é irrepresentável. O erotismo é uma forma de dispêndio improdutivo de energia; opõe-se não somente à reprodução, mas também ao trabalho – é energia excedente que se movimenta, mas para gerar prazer.

Em outro momento, observamos com Bataille que o erotismo é “uma recusa da vontade de fechamento em si mesmo”, daí sua abertura para a morte e para “a negação da duração individual” (BATAILLE, 2013, p. 47). A paixão e o desejo despertam no homem a vontade de destruição simbólica do outro, posto sermos seres descontínuos cujo único instante de continuidade é dado pela morte. O desejo de violar e abrir o corpo do outro é um desejo de fusão e estabelecimento de uma continuidade. Isso justifica o porquê de o erotismo ser “um dos aspectos da vida interior do homem”, conforme Bataille (2013, p. 53), isto é, uma *experiência interior*. Trata-se de uma ideia parcial e até paradoxal, pois, segundo o próprio autor, como o erotismo poderia ser uma *experiência interior* se o objeto de desejo é exterior? Ou melhor: só é possível estabelecer essa continuidade em uma relação direta com a alteridade manifesta no corpo do outro? A resposta jaz no fato de que todo objeto de desejo “responde à interioridade”. Essa constatação do autor o leva a concluir que “o erotismo é, na

consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2013, p. 53, grifado no original). Temos, portanto, uma vida interior e a capacidade de colocarmos o ser em questão conscientemente. Enquanto atividade sexual desviada da atividade reprodutiva, o erotismo contraria, inclusive, a cultura e seus tabus. Outra forma de caracterizar o erotismo seria dizer que ele só existe porque há interditos: ele “é infração à regra dos interditos” (BATAILLE, 2013, p. 118).

Após esta breve introdução acerca do erotismo, apresentamos agora o objetivo e o objeto do presente estudo. Partindo das considerações teóricas de Georges Bataille, intentamos destacar as configurações do erotismo no romance *À beira do corpo* (1964), do escritor gaúcho Walmir Ayala (1933-1991). Para isso, levantamos a seguinte hipótese: o corpo é o protagonista neste romance e como tal é o responsável pelo despertar do erotismo.

E mais, a consequência da atividade erótica é o surgimento de tensões entre um corpo erótico e o corpo social. Essa tensão revela que os valores que moldam o corpo são construções discursivas, cuja ordem se equilibra em valores morais que visam a repressão e/ou dissimulação do desejo. Como se trata de um excesso de energia improdutivo, o erotismo entra em choque com o ordenamento social baseado no controle sobre os corpos e na condenação do desejo.

À BEIRA DO CORPO: O CORPO MORTO E O CORPO DE PRAZER

O mundo de *À beira do corpo* se concentra em Vila Nova, cidadezinha do interior do Rio Grande do Sul. É nesse espaço restrito que vive Bianca, “filha do velho Piero, com dezessete anos de uma beleza cobiçada em toda a redondeza” (AYALA, 1984, p. 11). Desde pequena Bianca fora a preocupação de seu pai, que sempre a teve sob vigilância extremada, “prevenindo qualquer liberdade de incidente não recomendável numa pequena vila do interior, em que a vida de cada habitante é assunto comum a todos e a todos pertence” (AYALA, 1984, p. 11). Noiva de Vicente, Bianca vê seu mundo ser abalado com a chegada de Sebastião, um estranho que lhe desperta uma atração incontrolável.

A antecipação do casamento com Vicente torna-se uma tentativa de não se deixar levar pelo estranho sedutor. Mas é em vão. Nada impede que o adultério aconteça tempos depois com a ajuda de Flora, sua empregada. O caso dos amantes, ambos casados, torna-se público e choca Vila Nova. A descoberta pelo marido traído é acompanhada de uma recomendação do pai da moça: “Ela ainda é minha filha. E eu não quero que o meu nome esteja ligado a uma vagabunda” (AYALA, 1984, p. 93). E assim é feito: Vicente surpreende os amantes e os mata. Bianca, grávida de sete meses, morre na hora com um tiro no rosto. Para além da frieza do pai, e do sangue frio do assassino, está a indiferença de Vila Nova. Revela-se o avesso de um mundo pautado por valores morais rígidos e hipócritas. Ao final, Vicente é absolvido de seu crime, mas Vila Nova é condenada: “inaugura um estágio de decomposição” (AYALA, 1984, p. 111).

Assim, *À beira do corpo* não parece ser somente um livro com um núcleo orbitado por uma história de amor e traição, com lances romântico e trágico. Apesar de todos esses elementos estarem presentes, o romance possui uma estrutura que reflete uma tensão. Essa tensão surge a partir do corpo e se expande para as demais camadas do livro. O corpo é o grande protagonista do livro e pode ser lido como um vetor semântico. Trata-se de um corpo carregado de signos que entram em conflito com a normatização do desejo. Percorrer o corpo é uma estratégia para expor as dissimulações sociais. Nesse sentido, o corpo transforma-se em uma espécie de símbolo que reflete, em escala reduzida, a sociedade e suas contradições morais.

A narrativa de *À beira do corpo* é uma espécie de fábula insólita na qual o mundo microscópico do narrador inicial é revelador de uma microfísica do cotidiano humano. O ritmo da narrativa vai sendo ditado pelo itinerário que o narrador traça sobre o corpo morto de Bianca. Aos poucos, os fragmentos desse corpo – olhos, boca, ouvidos, dedos, joelhos – vão contando sua história e as causas de sua morte. O narrador lê “cada emoção fixada em células de diferente acento” (AYALA, 1984, p. 9). Dessa forma, o enredo vai sendo construído a partir desse corpo morto, cujas “entrelinhas de seu tecido carnal” (AYALA, 1984, p. 71) o narrador vai decifrando. Mas essa estratégia tem mão dupla: ao mesmo tempo em que a história de Bianca vai sendo narrada e compondo as causas de sua tragédia, um outro corpo se desenha: é o “corpo de prazer”. É a existência desse corpo que causa a desestabilização das normas sociais no romance. Pois é um corpo que escapa ao controle e se choca contra o corpo social.

O romance se divide em duas partes, com instâncias narrativas aparentemente distintas. Na primeira parte, a perspectiva adotada pelo narrador é estranha ao leitor. Ele encarna um “eu” que parece ter uma visão do todo – uma espécie de onisciência demiúrgica. Porém, o inusitado na condição desse narrador fica por conta de sua identidade. Ele identifica-se como um “verme”: “Eu, o verme, aqui nesta carne que já começa a ser meu reino, nesta carne recém-pousada em seu leito de morte, ainda quente daquele hausto de vida que era a sua *chance* de perigo e abjeção” (AYALA, 1984, p. 9, grifo no original). Não deixa de ser uma imagem escatológica essa de um verme rastejando e devorando a carne de um corpo morto. Mas essa natureza e perspectiva do narrador pode ser vista como mais uma estratégia que o dota de uma certa liberdade para poder falar do corpo sem recriminá-lo.

À beira do corpo expõe, assim, as tensões entre corpo e sociedade sob a perspectiva de um ser abjeto: um verme. É do baixo corporal que o corpo de prazer surge. Nesse percurso inicial o corpo morto de Bianca transforma-se em um território a ser explorado em sua mais íntima e ínfima condição para revelar as contradições de sua existência.

O verme-narrador ocupa-se inteiramente da primeira parte. Nasce junto com o corpo morto de Bianca e serve-lhe como testemunha de sua vida pregressa. Em certo sentido, esse narrador serve como nosso interlocutor imediato acerca da história trágica daquela jovem: “Agora eu sou a sua consciência” (AYALA, 1984, p. 71). Portanto, o narrador parece mais preocupado em revelar ou reconstituir a história trágica daquele corpo e as circunstâncias que o deixaram naquela condição. Trata-se de uma estratégia narrativa bem elaborada. Assim, é percorrendo a carne fria daquele “tecido de alma ausente” que o verme vai extraindo “a memória intata da alma que o conduziu” (AYALA, 1984, p. 9).

Entretanto, esse narrador desaparece na segunda parte do romance. Há apenas uma sugestão de que tudo não passou de um pesadelo de Vicente: “[...] ouvira pela voz soturna do verme [...] o relato de seu crime” (AYALA, 1984, p. 79). Seria a voz da consciência de Vicente? Talvez. O fato é que, a partir desse momento, a narrativa parece ser conduzida por uma instância onisciente que não se identifica com nenhum personagem. Os acontecimentos posteriores ao assassinato de Bianca são narrados de maneira mais objetiva, porém dando evidência à voz do advogado de defesa de Vicente, cuja voz, ao final, parece se igualar à voz do verme.

Mas o que chama atenção na segunda parte é que o julgamento parece incidir não sobre o assassino, mas sobre o corpo da vítima. O crime hediondo é colocado entre parênteses e a motivação do crime torna-se o foco do julgamento. O comportamento da vítima serve de justificativa para o

crime e, consequentemente, para a absolvição do culpado. Inverte-se, dessa forma, as posições de culpado e vítima: “Tudo era pretexto para defini-lo como vítima” (AYALA, 1984, p. 78).

Assim, se na primeira parte do livro o corpo morto é ponto de partida para reconstituir os passos do corpo de prazer, na segunda parte, esse corpo de prazer é colocado no banco dos réus para ser julgado. O episódio do julgamento configura-se como uma encenação que visa à manutenção simbólica da ordem sobre o corpo. Nesse sentido, busca-se ratificar o corpo da sociedade, condenando para isso o corpo erótico. O julgamento de Vicente é um julgamento que incide sobre a culpabilidade da vítima. A prova disso é que sua absolvição foi apenas uma questão de formalidade jurídica: “[Vicente] esperaria ali que se reunissem os competentes para apenas dar o unânime perdão” (AYALA, 1984, p. 77). O adultério de Bianca é o crime maior perante o tribunal da pequena Vila Nova.

Antes de darmos continuidade às discussões sobre as tensões entre o corpo de prazer e o corpo social, fixemos melhor a ideia de corpo morto. Conforme o filósofo Jean-Luc Nancy, corpo morto é um “[c]orpo que se desnuda e separa de si mesmo”, sendo incapaz de alguma coisa, até mesmo de “ser o corpo que ainda é e que já começa a abandonar e dele se dissociar” (NANCY, 2015, p. 53). O corpo morto é um paradoxo: é o corpo em transição para o nada. A decomposição é o devir do corpo morto, é parte de seu destino. É ela que vai desfazer as imagens que temos do corpo vivo e inserir outras, raramente enunciadas, como a do cadáver.

O corpo morto vira *coisa*, converte-se em signo de abjeção – negação e atração. Bataille diz que o cadáver é um “objeto angustiante” para o homem porque ele é a “imagem de seu destino” (2013, p. 68). O cadáver é o corpo caído, que “não tem mais nome”, que se tornou “carne pútrida mais terra, poeira, cinza, resolução em partículas” (NANCY, 2015, p. 54). A decomposição nos obriga, portanto, a dizer, cada vez com mais convicção, que já não estamos mais diante de um corpo, mas de um *cadáver*. O cadáver é “aquele que caiu e não mais haverá de se levantar”, é a “coisa sem nome”, “é o inlevantável” (NANCY, 2015, p. 53-54).

Entretanto, o narrador de *À beira do corpo* quer extrair, ainda, um último lampejo de vida do corpo morto de Bianca. Podemos falar em uma suspensão do devir do corpo morto. Nesse sentido, podemos afirmar também que, simbolicamente, não há destruição evidente do corpo de Bianca, mas preservação. O verme, que nasce junto com o corpo morto, transforma-se em sua testemunha. É a voz que reconstitui o outro lado da história. O narrador resgata um corpo impregnado pelo desejo e impulsionado pela paixão e, por isso, condenado. Ao fazer isso, o narrador revela as dissimulações sociais e a hipocrisia de Vila Nova. Isso parece ficar evidente logo nas primeiras páginas do romance:

(Não vos enojeis de estar aqui comigo sob a tampa deste caixão rústico. Enojai-vos, isto sim, da mentira e da hipocrisia, da intransigência e da implacabilidade, isto tudo que eu desconheço em meu percurso que agora se inicia. Nasci com esta morte, sou seu verme. Escutai-me, e se eu disser coisas espantosas, vieram de vós, da força humana que sois em vossa comunhão temporal. Eu só faço é perdoar, ver e perdoar, esta carne que me nutre já não tem meios de multiplicar o dano, sua multiplicação sou eu, o verme que a ausculta e contempla.) (AYALA, 1984, p. 10-11).

Como podemos perceber, esse narrador não está interessado em julgar, mas em revelar e perdoar. Ao encarnar em um verme, ele se coloca numa posição distante do mundo dos seres humanos. Ele não é um ser que faz parte do mundo comandado pelas leis que regem nosso olhar: “se eu disser coisas espantosas, vieram de vós”. Assim, sua “unidade funcional com o ambiente”, como diria Giorgio Agamben (2017, p. 67), é distinta e distante da dos homens. Consideremos então que,

ao se excluir dos eventos que desencadearam o final trágico de Bianca, esse narrador procura se isentar de um julgamento moral. Como animal, ele dismantela as hierarquias enrijecidas do corpo social e as expõe como antinaturais: “mentira”, “hipocrisia”, “intransigência” e “implacabilidade” são as palavras usadas. É nesse sentido que podemos afirmar que o passeio pelo corpo morto de Bianca não é para julgá-la mas para revelar o corpo de prazer e as consequências de sua aparição em uma sociedade que alimenta o ódio ao desejo.

E o que seria então o “corpo de prazer”? Trata-se de um corpo atravessado pelas paixões, o que significa que ele é afetado pelos acontecimentos externos. É um corpo que se comunica, que entra em conjunção e disjunção com o mundo. Conforme Jean-Luc Nancy, o corpo de prazer é um corpo que passa “de uma conformidade regulada por um conjunto de práticas sociais, culturais e técnicas a uma forma ela mesma tendendo a uma formação incessante”. Ou seja: é um corpo que “se inventa, se recompõe, se coloca em jogo sempre de novo”. E ainda, é um corpo que “re-forma e, no limite, se ex-forma, isto é, se de-forma de tal maneira que nada mais é do que essa exposição de si”. Em síntese, o corpo de prazer é um corpo “ilimitado como se não fosse mais corpo e sim alma pura” (NANCY, 2015, p. 26). Isso quer dizer que o corpo de prazer é um corpo flutuante em termos de consistência, pois nunca se estabiliza. Ele traz o dentro para fora, ou seja, seu interior se agita diante de um outro corpo.

Nessa perspectiva, podemos dizer ainda que o corpo de prazer é uma espécie de desterritorialização do corpo biológico. É sua conversão em zonas erógenas. O corpo de prazer ordena a si mesmo, chama e reclama o que fora rejeitado pelas regulações sociais. É um corpo que se torna estrangeiro para si mesmo para poder relacionar-se consigo mesmo sem culpa.

CONFIGURAÇÕES DO EROTISMO

O erotismo dos corpos

Em *À beira do corpo*, o corpo de prazer não se constitui como totalidade, mas como metonímia. É a parte pelo todo: olhos, boca, ouvidos, dedos, pés, joelhos. O narrador passeia por essas partes recuperando sua energia erótica. Fragmentos do corpo físico se deslocam e se deformam para se converterem em corpo de prazer. Neste passeio pelo corpo morto vamos conhecendo o corpo de prazer e sua história, que é uma história do erotismo dos corpos.

Conforme Bataille, o “erotismo dos corpos” está ligado à violação do ser descontínuo. É o erotismo do desejo, da paixão, dos arroubos e dos impulsos. Nesse aspecto, o olhar é o primeiro movimento, seguido pelo desnudamento que deixa o outro desprotegido e aberto para a fusão dos corpos. O corpo é aberto e suas aberturas – boca, vagina, ânus – expostas: “[o]s corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (BATAILLE, 2013, p. 41).

É através da fusão que os dois seres se misturam e atingem o mesmo ponto de dissolução. Para Bataille, dissolução “corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica”. Sendo assim, “[t]oda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (BATAILLE, 2013, p. 41). Na diluição das estruturas fechadas dos corpos, ambos os parceiros atingem o mesmo ponto de fluidez. No entanto, essa abertura não aconteceria sem a violação do ser constituído, pois impediria que houvesse a passagem de um estado a outro, da descontinuidade à continuidade.

Inicialmente, em *À beira do corpo* a dissolução do fechamento dos corpos acontece pelo olhar. Assim, o corpo de Bianca revela o momento em que foi penetrada pelos olhos de Sebastião, isto é,

quando ela notou o “frio tremor que lhe vinha de uns olhos estranhos” (AYALA, 1984, p. 10). Percebemos, assim, que os olhos têm um papel fundamental no romance. Enquanto janelas da alma, eles são as vias de acesso ao corpo do outro. Os olhos são atraídos e ao mesmo tempo são atraentes. Nesse aspecto, eles são objetos de sedução: tudo começa pelo olhar. O erotismo dos corpos é, inicialmente, o movimento do olhar de Sebastião sobre os olhos de Bianca.

É pelo olhar que a imaginação erótica entra em ação e se movimenta em direção ao ser do outro, desnudando-o. Bianca viu Sebastião e sentiu que aquele “homem terrível que a fixava, e pela primeira vez ela percebeu que era perigosamente descoberta. Um arrepio moldou-lhe o seio, a mão gelada e neutra do arrepio” (AYALA, 1984, p. 12). E ainda: “O estranho percebeu, domado a rédea, e com um olhar sem o menor sorriso, com aquele azul de uma água-marinha mal lapidada e misteriosa, curvou levemente a cabeça num cumprimento. Ela premeu o seio que arfava no decote justo” (AYALA, 1984, p. 12). São os sinais de que o corpo de Bianca responde ao olhar do estranho: o seio reage arrepiando e arfando. Instala-se um desequilíbrio resultante do obsceno, ou seja, o que estava oculto revela-se, vem à cena.

Bianca foi capturada pelo olhar de Sebastião. Em termos mais elaborados, podemos dizer que ela foi desnudada e exposta ou, como diz o narrador, foi “perigosamente descoberta”. E como já dito, não deixa de ser sugestivo também o aspecto obsceno da situação, isto é, o movimento inquieto que atinge diretamente Bianca, traduzindo-se numa perturbação que desordena o corpo. Bianca perde o controle sobre o corpo, pois ele responde com suspiros e arrepios sem que ela saiba identificar a razão. Esse primeiro contato visual com Sebastião desperta em Bianca o desejo, mas sem que ela saiba nomeá-lo. É também o início da ruptura do fechamento de si enquanto individualidade e o despertar do desejo de continuidade. O desenrolar dessa relação proibida será a irrupção do corpo de prazer. Mas também será o início da queda dos amantes. O erotismo dos corpos revela, nesse primeiro contato, seu poder de violação da interioridade dos seres através do olhar. O encontro físico dos corpos trará como consequência o choque com o corpo social.

Também não seria incoerente vermos nessa cena o “encontro erótico” de que fala Octávio Paz. Como diz o poeta mexicano, vemos o corpo do outro, mas não conseguimos abraçá-lo porque ele se dispersa ao nosso olhar, por isso “abraçamos fantasmas” (PAZ, 1994, p. 11). Pensando a partir dessa perspectiva, podemos dizer que Bianca é desnudada e descarnada pelo olhar de Sebastião. Transforma-se em fantasma, espécie de imagem translúcida e espectral, atravessada pelo olhar: “O olhar azul do estranho flutuou sobre o vulto que ela agora significava, tão minúscula e fremente, despertada de repente em seu instinto de fêmea, sem saber exatamente para o quê, mas despertada” (AYALA, 1984, p. 12). Bianca é transformada em fantasma pelo olhar de Sebastião que a abraça e captura seu ser pelo olhar. Ao mesmo tempo, ela reage com seu instinto – o desejo –, movimento que desestabiliza seu corpo, mas sem que a jovem saiba nomear.

É também evidente nesse primeiro encontro de Bianca com Sebastião o aspecto violento do erotismo. A violação dos corpos é encenada desde o olhar e se estende para a linguagem. O olhar de Sebastião sobre Bianca é perfurante, lembra um punhal, e é duro como uma pedra mal lapidada. Há, nesse sentido, uma série de metáforas cortantes e perfurantes para se referir ao olhar de Sebastião. Em um ensaio breve, “Olho”, Georges Bataille faz uma aproximação inusitada do olho com o *gume* de uma lâmina. Seu ponto de partida é o filme *O cão andaluz*, de Luiz Buñuel e Salvador Dalí, de 1928, onde o olho de um cão é cortado com uma navalha.

Segundo Bataille, ao olho humano pode-se atribuir uma outra função além da capacidade de ver: a “sedução”. No entanto, a sedução extrema pode levar ao limite do horror, isto é, pode repugnar

e causar repulsão. É nesse sentido que “o olho poderia ser aproximado do *gume*, cujo aspecto provoca reações agudas e contraditórias” (BATAILLE, 2018, p. 97). Essa ideia do olho e do gume poderia ser aproximada de Bianca e Sebastião, sobretudo quando lemos o excerto a seguir: “[Bianca] não podia, ao mesmo tempo, despregar os olhos do estranho, uns olhos azuis, duros como o gume de um punhal, azuis de pedra transparente, numa cara queimada com a auréola de um cabelo crespo e cintilante, desarranjado como o de um São Sebastião no ar pesado, cravado em troncos duros de danação” (AYALA, 1984, p. 12).

A imagem de corte fica evidente no poder que o olhar de Sebastião tem sobre a jovem: causa atração, mas também promove a cisão que abre seu corpo. Nesses termos, o olhar de Sebastião caminha nos limites do horror. Ao mesmo tempo em que assusta, seduz: “[...] impassível [Sebastião] apenas olhava, como a cobra do mato na sedução dos animais menores de que se alimenta” (AYALA, 1984, p. 13). Em síntese, podemos dizer que Bianca é apunhalada pelos olhos de Sebastião, e sem saber o nome do estranho o compara a um São Sebastião pelo porte altivo, mas também em uma referência ao corpo exposto do santo nas representações religiosas. Percebemos, então, que o erotismo invade a linguagem. Ele evidencia a imagem de cisão e violação dos corpos, mas também sugere um final trágico pelas metáforas cortantes. Assim, o erotismo dos corpos, posteriormente traduzido no entrelaçar dos corpos de Bianca e Sebastião, é acompanhado pela violência sugerida pelas imagens.

Algo também evidente no encontro de Sebastião e Bianca é que o despertar do desejo vem seguido de uma inquietação. Bianca antecipa seu casamento para poder aplacar o desejo com o marido. “O casamento é [...] a moldura da sexualidade lícita”, é “uma violação [do interdito] sancionada” diz Bataille (2013, p. 133). Ou seja: trata-se de uma instituição que permite que o erotismo seja experimentado sem culpa. No entanto, durante o próprio casamento, Bianca, que “[e]scolheu um véu sobre o rosto para disfarçar a tempestade que carregava”, parece não se conter. Rezou para que passasse aquele “mal que crescia e transformava toda sua existência numa dolorosa agonia” (AYALA, 1984, p. 22). Essa inquietação parece ser a manifestação de uma luta interna. Mas também são os sintomas que aparecem no seduzido, quando sente que alguma coisa foi revelada. Conforme Maria Rita Kehl, “[é] o seduzido que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar sedutor” (KEHL, 1988, p. 411).

O seduzido resiste, mas ao final se entrega, pois crê que o prazer vale o perigo que corre: “Tenho vontade de rasgar meu corpo com um punhal, de me deformar. Mas não tenho coragem. Quando ele me toca então eu compreendo o meu nascimento: foi para isto” (AYALA, 1984, p. 25). Toda a angústia interior é aplacada quando Bianca realiza-se, enfim, com Sebastião. O prazer toma conta de seu corpo quando em conjunção com o corpo do amante. O desejo é seu guia para a entrega e o resultado é a consciência sobre o prazer: “Neste momento comecei a ser mulher. Eu com um filho no ventre ainda não sabia de nada. Nunca ninguém me tocara assim. Sua boca me mordida os cabelos, seus lábios me afagavam as orelhas, suspirosos. E seus braços me prendiam o corpo com uma decisão que justificava tudo” (AYALA, 1984, p. 27). Sexo e prazer parecem, então, fazer sentido para Bianca, que descobre seu corpo, um corpo diferente do que acreditava: “Não sei o que ela [a alma] é. Mas meu corpo eu sei. Ele me tem ensinado na frequência da nossa loucura o que é o meu corpo” (AYALA, 1984, p. 27).

Interditos e tabus são transgredidos e quebrados quando a atividade erótica entra em ação. Os corpos se procuram na ânsia de recuperar uma continuidade perdida; violam-se inconsequentemente em busca de uma duração. No entanto, não há apaziguamento do desejo, pois a duração da continuidade é o instante do êxtase. Bianca e Sebastião tornam-se temerários, por isso,

inconsequentes, o que desencadeia os acontecimentos trágicos. Entre Bianca e Sebastião age o erotismo dos corpos em toda sua violência, traduzida na violação dos corpos e na busca do prazer pelo encontro dos corpos. Em síntese: a fusão dos corpos representa a destruição da estrutura fechada do ser. Mas também representa a iminência da destruição da ordem do corpo social. Por isso o choque inevitável.

Erotismo dos corações

Para além do erotismo dos corpos, há um outro movimento erótico presente na trama. É um certo “erotismo do coração” que procede do erotismo dos corpos e que pode se desvincular dele. É o erotismo da paixão e, por isso, traz mais inquietação. É mais imaterial, mais livre, mas também é mais violento porque carrega a parte pesada e sinistra do erotismo dos corpos. A essência do erotismo do coração “é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa” (BATAILLE, 2013, p. 43), traduzida em uma espécie de fantasia, projeção, expectativa. Mas como nem toda promessa de felicidade traz tranquilidade, às vezes a carga de felicidade é tão grande que pode trazer o seu contrário, o sofrimento. Portanto, que o erotismo dos corações carrega em si uma latência de morte.

Podemos perceber a presença desse erotismo na relação entre Bianca e Flora. No entanto, precisamos ser cautelosos ao falar de um erotismo dos corações entre as duas. O que acontece nesse caso é mais uma erotismo manifesto por apenas um lado. É Flora que o vive e apenas ela cria expectativas em possuir o corpo de Bianca. Ocorre mais uma imaginação erótica do que uma fusão de corpos. A promessa de uma fusão total dos corpos é frustrada.

São mulheres com diferentes representações no romance. Bianca aparece como signo de candidez, enquanto Flora representa a degradação diante da pequena Vila Nova. Flora é o corpo puro do desejo, vive-o intensamente e por isso mesmo é socialmente condenada. De alguma maneira isso também se reflete nos nomes: “Bianca”, branca, alva, cujos seios, objeto de desejo de Flora, estão sempre em evidência; “Flora”, flor, mulher negra, parece ter sido talhada para ser “deflorada”. Subterraneamente o romance evidencia discursos que degradam Flora por sua condição marginalizada, sendo o caso de se falar de uma “desrealização” de sua figura. Sua devoção à Bianca parece ser o indício de uma paixão proibida. Percebemos alguns relances que deixam transparecer esse desejo:

Flora aspirava seu perfume quase com prazer, quisera ter o seu perfume. [...] Contemplava Bianca reclinada [...] Então se atçou excitada e teve vontade de beijá-la a boca da patroa, enganá-la com um beijo sem despertá-la, e ver como era que ela consentia num pecado para o qual parecia tão avessa [...] durante muito tempo a contemplava, como um cão fiel ao pé da cama” (AYALA, 1984, p. 52).

Flora e sua relação com Bianca representa o componente sinistro do erotismo dos corpos. Podemos falar aqui em um erotismo dos corações e sua parte sinistra. Quando não consegue possuir a pessoa amada, o indivíduo deseja vê-la morta ou mesmo tirar a própria vida. O movimento da paixão, nesse caso, é o movimento da morte, pois tem “um sentido mais violento do que o desejo dos corpos” (BATAILLE, 2013, p. 43). No erotismo do coração, o ser amado é visto como a representação e o instrumento de libertação, mas também é a promessa de violação do isolamento individual: é o que preenche a solidão originária do indivíduo. Ao não conseguir atingir o objeto amado, surge o desejo de destruição. A fusão é precária porque a ameaça de separação está presente. A paixão engaja

no sofrimento, pois além de ser a busca de um impossível, também é a repetição de uma promessa que, na maioria das vezes, é ilusória.

Na relação entre Bianca e Flora não há correspondência direta, o que torna o desejo de Flora uma busca pelo impossível. Assim, quando as expectativas não se concretizam, a latência da morte emerge. E ao ser rejeitada e rebaixada ainda mais por Bianca, Flora oscila entre o desejo e a vingança. Ao optar pelo segundo, o arrependimento torna-se seu fantasma. Portanto, no caso de Bianca e Flora, podemos dizer que o erotismo dos corações acontece de maneira desnivelada, ou seja, um lado sempre sofre mais que o outro.

O CHOQUE DOS CORPOS

A ousadia de Bianca e Sebastião desafia a pequena Vila Nova, despertando não só o ódio, mas também desejos inconfessáveis:

E viam Sebastião chegar afrontosamente [na casa de Bianca e Vicente], como dono, entrar e demorar. Os olhos do povo brilhavam. A imaginação enchia aquelas mulheres de violentos danos, todas estavam um pouco na cama de Bianca, sob o corpo de Sebastião, tamanho era o horror com que esperavam segundo após segundo que ele tornasse a sair daquela casa, aquela casa que odiavam porque lhes escondia a maravilhosa cena de amor do qual havia esquecido no mais fundo do seu instinto (AYALA, 1984, p. 58).

O olhar sobre as ações de Bianca desperta a imaginação e desejos inconfessados. De alguma maneira, a relação dos amantes faz brotar nos moradores de Vila Nova um certo “erotismo envergonhado” (BATAILLE, 2013). São os extremos do erotismo: atração e repulsão. Condena-se Bianca por atentar contra a moral e os bons costumes, mas secretamente deseja-se estar em sua cama e em seu lugar. Talvez esse seja mais um crime atribuído à Bianca: despertar desejos inconfessáveis e fazer com o que o corpo de prazer se manifeste.

O mundo onde Bianca vive é um mundo vigiado e controlado – microcosmo de uma sociedade disciplinar, para falar com Foucault. O contexto no qual se passa a história de *À beira do corpo* é o de uma sociedade patriarcal, imersa em valores religiosos e códigos morais rígidos, sobretudo em relação aos corpos. Os corpos são disciplinados e vigiados para serem dóceis, como diria Foucault. Busca-se antes de tudo ratificar o corpo da sociedade pelo controle dos corpos de seus cidadãos (FOUCAULT, 2006). O controle se exerce hierarquicamente, sobretudo, sobre o corpo das mulheres.

Nesse mundo, qualquer movimento do desejo pode desestruturar a ordem. As consequências da paixão são sempre destrutivas. O mundo de *À beira do corpo* é o de “uma sociedade puritana e intransigente [que] impõe [...] castigo aos que se lançam a uma liberdade contra a lei que coordena” (AYALA, 1984, p. 40). Este parece ter sido o maior crime cometido por Bianca: desafiar a lei e ir além de sua liberdade vigiada. O desfecho de sua aventura com Sebastião não poderia ser diferente em uma cidade onde a “população [é] agredida pela paixão” (AYALA, 1984, p. 112).

Para falar desse choque entre o corpo erótico e o corpo social, temos que entrar na segunda parte do romance: o julgamento. Descobrimos que Vila Nova é um microcosmo de uma sociedade regida pela moral. E é claro, a hipocrisia é seu motor. Vila Nova se horroriza com o caso de Bianca e Sebastião, mas tolera os prostíbulos e o rebaixamento de outros corpos. Dalvo, travesti e dono de um bordel de rapazes, é a prova de que os desejos dos cidadãos de Vila Nova não são satisfeitos em casa com as esposas, mas, às vezes, com rapazes adolescentes.

Interessante (e sintomático) destacar que no final do julgamento, o advogado de defesa de Vicente faz o papel de um juiz, mas não no sentido jurídico. Não se trata de um julgamento moral, mas de um julgamento sobre o moralismo. Dirige-se para todos os moradores de Vila Nova: “Vim pulverizar o animal que cresceu no vosso coração como raiz amarga e ao qual acolhestes como o quinhão mais vigoroso da vossa hipocrisia e da vossa pequenez” (AYALA, 1984, p. 106). As interpelações que ele faz em seguida não deixam de se aproximar da sondagem do verme-narrador na primeira parte. Suas palavras finais são taxativas: “Saio daqui com a imagem de uma cidade que a partir de agora inaugura um estágio de decomposição” (AYALA, 1984, p. 111).

Essa imagem de decomposição que o advogado lança sobre a população de Vila Nova parece também ser um olhar da morte. Não se trata de uma morte física, mas, antes, de uma morte moral, afinal como ele interpela aos moradores de Vila Nova: ““Quem chegou aqui de coração limpo?”” (AYALA, 1984, p. 107).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corpos que vivem a intensidade da energia erótica. Corpos que desafiam. Corpo que se chocam com o corpo social. Poderíamos sintetizar assim a representação do corpo em *À beira do corpo*, de Walmir Ayala. Mas seríamos redundantes. O romance em questão tem muito mais a nos mostrar. O que trouxemos aqui foi apenas um recorte, uma possibilidade de leitura. Da mesma forma que há corpos se entrelaçam e se entregam ao prazer, há corpos que lutam para existir, como é o caso de Flora e Dalvo. Se o verme-narrador passeia pelo corpo de Bianca, ao leitor arguto não escapa os demais corpos que circulam pela pequena Vila Nova.

De alguma maneira, *À beira do corpo* interpela seus leitores: por que alguns corpos sofrem de um apagamento? Aqui procuramos mostrar brevemente as configurações do erotismo. Mas há a possibilidade de também falarmos dos corpos que sofrem uma “violência do enquadramento”, para falar com Judith Butler (2019, p. 178), isto é, são apagados na própria representação. Seria o caso de se pensar em Flora, mas isso fica para uma outra ocasião.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- AYALA, Walmir. **À beira do corpo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BUTLER, Judith. Vida precária. In: **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

DA VENTURA AO INFORTÚNIO E DO INFORTÚNIO A VENTURA: UMA LEITURA DO TRÁGICO NOS CONTOS “A GORDA INDIANA” DE MIA COUTO E “O RETRATO OVAL” DE EDGAR A. POE

Aline Camara Zampieri (PPGL/UFMS)¹

RESUMO

Ao definir o trágico, princípio antropológico e filosófico que se encontra em diversas formas artísticas e também na existência humana, o professor Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, chama a atenção para a necessidade de distingui-lo da tragédia, gênero literário que possui suas próprias regras. Contudo, o estudioso ressalta que é a partir das tragédias (das gregas às modernas) que melhor se compreende o trágico. O pesquisador britânico acrescenta ainda que a essência do trágico (se existe uma) só pode ser desvendada por meio de uma poesia, de uma representação ou de uma criação de personagens. Em linhas gerais, o trágico, mostrado primeiro em obras trágicas, é operado por heróis que existem plenamente no imaginário. Como é sabido, é na *Poética*, texto clássico de Aristóteles (2005), em que o filósofo grego classifica e analisa a estrutura das produções artísticas de sua época, além de estabelecer a primeira divisão entre os três grandes gêneros (épico, lírico e dramático). Destaca-se, desde então, que muitas características dos textos dramáticos estão presentes nos épicos, entre eles os princípios da tragédia como a fábula (reunião/arranjo das ações das personagens), a catarse e a verossimilhança. Nesse sentido, este artigo pretende fazer uma leitura comparada do trágico nos contos “A gorda indiana”, extraído da obra *Contos do nascer da terra*, do escritor moçambicano Mia Couto (2014) e “O retrato oval” do contista estadunidense Edgar Allan Poe (2009) a partir dos aspectos aristotélicos da fábula, em especial no que diz respeito a ventura e o infortúnio das personagens.

Palavras-chave: Literatura Comparada, Literatura Africana, Tradição, Trágico, Mia Couto.

¹ Doutora em Estudos Literários pela Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professora da Rede Municipal de Ensino de Campo Grande.

INTRODUÇÃO

Como dito anteriormente, o trágico é, de acordo com Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, princípio antropológico e filosófico que se encontra nas mais diversas formas artísticas e também na existência humana. Tal concepção bebe, em priori, nas tragédias gregas, gênero literário com suas particularidades, estruturas e normas, o qual emerge a essência do trágico a partir da construção das personagens e de suas ações/enredo.

Pavis (1999) afirma ainda que, diante da dificuldade em estabelecer uma definição global e mais completa do trágico, dada a abundância e diversidade dos fenômenos e das obras constituídas de propriedades trágicas, pode-se verificar que, entre os estudos sobre o trágico, sempre se encontram duas dicotomias.

A primeira está associada à concepção literária e artística do trágico relacionado essencialmente às tragédias clássicas apontadas por Aristóteles. Enquanto a segunda explora uma concepção antropológica, metafísica e essencial do trágico, a qual faz decorrer a arte trágica da situação trágica da existência humana. Essa última concepção se impõe a partir do século XIX com Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, entre outros.

O foco deste artigo é analisar dois contos, um do escritor moçambicano Mia Couto, extraído da sua obra contística *Contos do nascer da terra*, de 2014, e outro do escritor estadunidense Edgar Allan Poe, cuja obra é considerada um marco para a literatura norte-americana. Ambos os contos, distantes cronologicamente quase duzentos anos, aproximam-se pela construção do desenlace trágico de suas personagens, nos moldes da essência do trágico, dentro das tragédias gregas, definidas por Aristóteles.

É relevante, antes de analisar os contos, trazer breves pontuações sobre os seus autores. Edgar Allan Poe (1809-1849) é o criador do conto de terror americano e precursor da ficção científica e da história policial. Sua obra possui profundidade filosófica e, ao mesmo tempo é marcada pela melancolia, desespero, estranhamento e sentimento de perda, que caracterizam o Romantismo e provocam no leitor medo e/ou horror.

A obra de Poe perpassa pela poesia, pelo conto e pela narrativa, das quais destacam-se *O corvo e outros poemas* (1946), *Contos* (1845) e *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838).

Mia Couto (António Emílio Leite Couto) nasceu em Beira, Moçambique em 1955. É escritor e professor universitário de biologia. Como biólogo, tem atuado como pesquisador em diversas áreas, com incidência na gestão de zonas costeiras e na recolha de mitos, lendas e crenças que intervêm na gestão tradicional dos recursos naturais. Destacando-se com projetos ambientais como a preservação da reserva natural da Ilha de Inhaca, em 1992.

Enquanto escritor, dedica-se a escrever e descrever as próprias raízes do mundo, explorando a própria natureza humana na sua relação umbilical com a terra. Sua linguagem é rica em neologismos, conferindo-lhe um atributo de singular percepção e interpretação da beleza interna das coisas, onde cada palavra inventada como que adivinha a secreta natureza daquilo a que se refere, entende-se como se nenhuma outra pudesse ter sido utilizada em seu lugar. De acordo com o pesquisador Elfi K. Fenske, para o site oficial de Mia Couto, as imagens da narrativa coutiniana evocam a intuição de mundos fantásticos e em certa medida um pouco surrealistas, subjacentes ao mundo em que se vive, que envolve de uma ambiência terna e pacífica de sonhos – o mundo vivo das histórias.

Atualmente é o autor moçambicano mais traduzido e divulgado no exterior, tendo obras traduzidas e publicadas em 24 países, entre eles o Brasil. Recebeu vários prêmios literários, dos quais

destacam-se o prêmio Vergílio Ferreira, em 1999, pelo conjunto de sua obra, o prêmio União Latina de Literaturas Românicas, em 2007, e o prêmio Camões, em 2013.

Entre seus romances, livros de contos, crônicas e poesia estão: *Terra Sonâmbula* (1992); *Estórias Abensonhadas* (1994); *E se Obama fosse Africano?* e *Outras Interinvenções* (2009) e *Poemas Escolhidos* (2006).

A ESSÊNCIA DO TRÁGICO NAS TRAGÉDIAS DE ARISTÓTELES

Como é sabido, em *A poética*, o filósofo Aristóteles classifica e analisa a estrutura das produções artísticas de sua época. Ressalte-se que é desse estudioso a primeira divisão dos três grandes gêneros (épico, lírico e dramático) e que, desde então, muitas características dos textos dramáticos estão presentes nos épicos, conforme veremos adiante.

No que tange à tragédia, o filósofo afirma que essa é “a representação de uma ação grave, de alguma extensão completa, em linguagem exortada², cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

Como a imitação é feita por personagens em ação, o filósofo ressalta a importância do bom arranjo do espetáculo, ou seja, da fábula, já que é na fábula que se dá a imitação da ação. Para Aristóteles (2005, p. 25), a fábula é a reunião das ações, do caráter, das ideias e dos termos que os personagens empregam para argumentar ou manifestar o que pensam. E ressalta que, entre os seis elementos importantes para a qualidade da tragédia – a saber: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto –, a disposição da ação é a tragédia, que:

[...] é a imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa. (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Enfatize-se que, na esteira dos estudos de Maria Helena de Moura Neves (2006, p. 18), “[...] muito se tem escrito sobre a caracterização da essência do trágico, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações”. Com efeito, para a tragédia grega, não há conhecimento de nenhum texto que aborde, especificamente, a arte do ator. O máximo a que se pode chegar é a uma derivação dos fundamentos expostos em *A poética*, de Aristóteles, para quem o trabalho do ator teria uma função utilitária: provocar o fenômeno da catarse.

Qualquer ponderação sobre o assunto leva aos postulados de Aristóteles, especialmente no que tange à constatação de que o filósofo grego se preocupou em descrever uma forma dramática, a tragédia, a partir da qual é possível resgatar o sentido do trágico para os gregos (PASCOLATI, 2010, p. 2). Sem se preocupar em “[...] discutir e conceituar propriamente o trágico”, Aristóteles “apenas analisa procedimentos e situações que qualifica de trágicos”. (MALHADAS, 2003, p. 37 *apud* PASCOLATI, 2010, p. 2).

² Para Aristóteles (2005, p. 24), é a linguagem que possui ritmo, melodia e canto, na qual algumas partes são recitadas e outras cantadas.

Retomando o raciocínio de Aristóteles, o filósofo ressalta, ainda, os meios pelos quais as partes da fábula geram a fascinação das tragédias. São eles as peripécias e os reconhecimentos. As peripécias são as mudanças drásticas que ocorrem nas ações, como em *Édipo*³, quando, na tentativa de fugir do seu destino, acabou indo de encontro a ele. Já o reconhecimento diz respeito ao conhecimento de algo que era antes desconhecido; em outras palavras, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento. Clássico exemplo de reconhecimento é a cena de *Odisseia*, de Homero, em que no Canto XIX desse épico, Euricleia, ao lavar os pés de Odisseu quando esse retorna à Ítaca passando-se por um forasteiro (com receio de como seria recebido), percebe a sua cicatriz e reconhece-o. Para elucidar a questão do trágico, Rosenfeld faz considerações sobre a tragédia grega:

Para definir a tragédia grega, basta, em essência, “a situação trágica” (Albin Lesky), trazendo atroz angústia mas admitindo uma solução satisfatória. Muito mais frequente, porém, é o conflito trágico em si concluso – um conflito sem saída. Esmagado pela fatalidade ou por forças desencadeadas por ele mesmo, o herói sucumbe, não raro porque, por certo excesso ou sabedoria “desmedida”, desequilibrou a “medida”, a lei ou a harmonia da *polis* e do universo: lei natural e lei moral (também a justiça é a medida certa) se identificam na concepção mítica. (ROSENFELD, 1993, p. 52).

Ante as considerações do teórico e crítico teuto-brasileiro, percebemos que, assim como no teatro moderno, também permeiam “situações trágicas” por diversas narrativas de Mia Couto. No tópico a seguir, discorreremos como se dá o resgate dos aspectos que permeiam a tragédia clássica no conto “A gorda indiana” extraído da obra *Contos do nascer da terra*, de 2014.

Da ventura ao infortúnio ou vice e versa

Antes de analisarmos o conto “A gorda indiana” de Mia Couto, é relevante pontuar que a obra da qual faz parte, *Contos do nascer da terra* (2014), consiste numa coletânea de 35 contos escritos originalmente em periódicos em 1996 e adaptadas em 1997, publicado no mesmo ano com o acréscimo algumas histórias inéditas.

Os contos desse livro tratam do cotidiano quase mágico de Moçambique, explorando a diversidade e a complexidade desse pedaço da África. São histórias inventadas que tratam de temas cotidianos como as desventuras dos relacionamentos dos casais, marcados pela sonoridade da escrita coutiniana, bem como a relação com as memórias da sua terra.

“A gorda indiana” é o quarto conto dessa obra. Nele, Mia Couto (2014) narra o caso amoroso de Modari e seu amado viajante. A protagonista, em estado de obesidade mórbida, é apresentada como uma moça que desejava “ser como a flor que morre antes de velhecer”, a qual findou a adolescência atirada em um leito, imobilizada, devido a imensidão de seu corpo que “chegava de criar musgos nas entrecarnes”. Sua única distração era o *controle remoto* que a fazia apoderar-se do mundo: “bastava um toque para mudar de sonho” (COUTO, 2014, p. 33).

Certo dia, um *viajeiro* que ali chegou apaixonou-se pela moça: “Você tem tanta mulher dentro de si que eu, para ser polígamo, nem precisava de mais nenhuma outra” (COUTO, 2014, p. 34). Contudo, apesar da paixão, o homem tem, no início do conto, dificuldades de chegar às *vias do facto*. Ato que só se consuma durante um dos *lavamentos* de Modari.

³ Trata-se de uma das tragédias gregas mais emblemáticas da história do teatro na Grécia, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C. Na lenda grega, Édipo, rei de Tebas, ao consultar o oráculo de Delfos, descobre que havia sido amaldiçoado pelos deuses, pois estava-lhe destinado matar seu pai e casar-se com sua mãe.

O visitante lhe empurrou as pernas como se destroncasse imbondeiros. Fizeram amor, nem se sabe como ele conseguiu descer tão fundo nas grutas pomposas dela. Modari, a seguir, se sentiu leve. Controlo remoto na mão, ela então tomou consciência que, em nenhum momento do namoro, havia largado a caixinha de comando da televisão. (COUTO, 2014, p. 34).

Conforme os namoros se sucedem, a moça começa a emagrecer a olhos vistos. Em poucos dias, levanta-se da cama. Em um mês, Modari já dançava. No entanto, o coração do migrante começa a sofrer de acesso de excessos. A família da moça, que no início se contentou, com o tempo começou a se preocupar, pois Modari se *escaveirava, magricelenta*.

A família desconfiava que a causa do exagerado emagrecimento fosse amor em demasia, hipótese que a moça recusou, pois “o amor é como o mar: sendo infinito espera ainda em outra água se completar” (COUTO, 2014, p. 36). Já o marido pede para Modari que deixe o *controlo remoto* na cabeceira durante o ato.

Porém, no dia seguinte, a moça surge ainda mais magra. “Nunca se viu mulher em estado de tal penúria de carne”. Esse fato faz com que o amante tenha medo “Não, Modari, não lhe devo tocar, seu corpo já não dá acesso ao amor”. Mas, para a moça, era “por causa do amor que ela estava vivendo, ao mesmo tempo, infinitas vidas. Para morrer, agora, seriam precisas infinitas mortes” (COUTO, 2014, p. 36).

Em sua *Poética*, Aristóteles (2005) ressalta a importância da finalidade para o desenvolvimento da tragédia e, pontua algumas características para o bom arranjo da fábula que, enfatize-se, são utilizadas tanto nos textos trágicos quanto nos épicos.

Entre esses aspectos, o filósofo destaca é que, sendo a tragédia a imitação de uma ação acabada e inteira, ela deve ter início, meio e fim; e sua duração deve permitir que os fatos se sucedam, dentro da verossimilhança ou da necessidade, desde que haja passagem da ventura ao infortúnio, ou do infortúnio à ventura.

Verificamos essa particularidade nas últimas linhas do conto de Couto (2014), no qual lemos o caminhar para a irônica ventura da protagonista Modari, que adoecia em uma cama, diante da tela da televisão, por conta de sua obesidade. E, ao mesmo tempo, o infortúnio de seu amante que, devido às intensas práticas do ato sexual, vê sua amada definhando cada dia mais.

A professora Sonia Pascolati (2018), em seu artigo “Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico” afirma que:

O teatro moderno, ao resgatar a tragédia, acaba revisitando o sentido do trágico no mundo grego; quando isso é feito por meio do resgate de um mito, estabelece-se um diálogo íntimo entre dois mundos distantes no tempo e no espaço e particularmente marcados por ordens diversas de valores. O fragmentado mundo moderno não permite mais ao homem o anseio por um *cosmos* equilibrado, justo e ordenado. Distante do século V a.C. grego, o teatro moderno explora novas possibilidades de emersão do trágico. (PASCOLATI, 2010, p. 3).

Percebemos também no conto de Couto (2014) o revisitar ao sentido do trágico, na medida em que a concretização do amor entre o viajante e Modari acaba por frustrar os anseios do amado. Há assim, um desequilíbrio do *cosmos*. Uma sequência de ações que leva a um desenlace trágico.

Importa destacar que, quando um escritor produz um texto, seja ele narrativo ou pertencente a qualquer outro gênero literário, a sua produção nunca é realizada completamente sozinha. “Seu

significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Nesse segmento, a matéria ficcional de Couto (2014) nos remete à narrativa de Edgar Allan Poe, em *O retrato oval*, em que o escritor estadunidense narra o encontro do narrador de seu conto com o retrato de uma mulher de rara beleza. Ele havia deparado com a pintura, quando, ferido, foi obrigado a passar a noite em um castelo que havia arrombado juntamente com seu criado. Entre troféus, tapeçarias e obras de arte, chama a atenção do narrador não somente o primor do retrato, mas também a sua história, contada em um livro que explicava as obras que ali se encontravam.

Segundo o livro, o retrato era da esposa do próprio pintor. Moça de rara beleza, amável e cheia de alegria que se apaixonou pelo artista e o desposou. Um homem estudioso e austero, mas que já era casado com sua própria arte. A jovem esposa, que tinha ciúmes apenas da Arte, resiste durante um tempo à proposta de posar para seu amado. Contudo, obediente que era, acaba por ceder e sentar-se “submissa durante semanas no escuro e alto quarto do torreão, onde a luz vinha apenas de cima projetar-se, escassa, sobre a alva tela” (POE, 2009, p. 173).

O homem regozijava-se com sua obra e, perdido em devaneios, trabalhava ardentemente e não percebia que “a luz que caía tão lívida naquele torreão solitário ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele” (POE, 2009, p. 173). A moça continuava sempre a sorrir, sem se queixar. Ao final do trabalho, o artista não admitiu mais ninguém no seu estúdio. No ardor de seu trabalho, não desviava os olhos da tela e “não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava ao seu lado” (POE, 2009, p. 174).

Quando, após várias semanas, o pintor finalmente deu a última pincelada no quadro, contemplou extasiado a sua obra e admirado exclamou “Isto é na verdade a própria Vida!” (POE, 2009, p. 174). Voltou-se para sua amada e ela estava morta.

Em ambos os contos parece haver uma espécie de transcendência dos personagens principais. Na obra de Poe (2009), a jovem vai definhando ao mesmo tempo em que a pintura vai ganhando vida. Como se a própria existência da jovem se transferisse para o quadro que retrata a sua beleza. Já no texto de Mia Couto (2014), Modari vai perdendo peso, porém ganhando vida, conforme desfruta das práticas sexuais com seu amado até desaparecer ou, talvez, como era seu desejo, tornar-se “a flor que morre antes de envelhecer” (COUTO, 2014, p. 33).

Destaque-se que, tanto o escritor americano Edgar Allan Poe quanto o moçambicano Mia Couto trazem para o universo de suas ficções a influência do mito grego de Narciso⁴, o qual foi revisitado por vários escritores, a exemplo do romancista e dramaturgo irlandês Oscar Wilde, em *The Picture of Dorian Gray*⁵ (O retrato de Dorian Gray). Em todas as obras as personagens protagonizadas morreram na vida “real” para imortalizarem-se na ficção e na obra de arte.

Acerca das relações que se estabelecem entre obras literárias, é relevante estabelecer que um autor é, antes de mais nada, um leitor. Diante desse cenário, cumpre refletir que o sentido histórico

⁵ Nesse romance, em linhas gerais, conta a história de Dorian Gray, um jovem de rara beleza que acaba de ascender à sociedade inglesa e que tem um retrato feito pelo seu amigo e pintor Basil Hallward. O retrato de Dorian na pintura, estranhamente, começa a envelhecer, enquanto o jovem continua a conservar sua juventude. E, do mesmo modo enigmático, conforme o protagonista vai-se corrompendo e tornando-se um homem vaidoso e arrogante, a imagem do quadro vai se tornando horrenda e começa a pingar sangue. Dorian, assustado, ainda tenta se regenerar, porém se dá conta de que, mesmo a tentativa de se tornar um homem melhor, não passava de mera vaidade. Desesperado, tenta destruir seu retrato

que permeia determinadas produções literárias é imprescindível para materializar o efeito de sentido que um autor procura fornecer para suas produções. Ainda sobre isso, Eliot (1989) pondera que:

[...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea. Esse sentimento histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 39).

Do herói, da verossimilhança e da catarse

Outro aspecto que Aristóteles (2005) ressalta é o fato de que a fábula não possui um só herói. No conto “A gorda indiana”, tanto o estrangeiro quanto Modari são heróis que sofrem suas venturas e infortúnios. Assim como também são heróis o pintor e sua musa, no conto de Poe.

O filósofo grego destaca, ademais, a questão da verossimilhança e da catarse. A primeira visa à narração não do que aconteceu, mas de fatos que podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.

O texto coutiniano retrata personagens e histórias inspirados em sua realidade local. E, embora em “A gorda indiana” a questão da obesidade e do sedentarismo seja discorrida numa linguagem poética, cujos desfechos evocam uma atmosfera fantástica, os atos e ações das personagens são críveis dentro do contexto do conto. Também, nessa perspectiva, se dá a obra de Poe. Afinal, um artista extremamente vaidoso e perfeccionista com sua arte, ante a situação apresentada em “O retrato oval” é credível a enlouquecer ante ao vislumbre em relação a sua obra.

Já a catarse diz respeito ao objeto da imitação, o qual não consiste apenas em uma ação completa, mas em casos que inspirem temor e piedade. Nas palavras de Aristóteles, “[...] estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspectos de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte” (ARISTÓTELES, 2005, p. 29).

Nessa lógica estão os desfechos de ambos os contos. No do escritor moçambicano, o modo como a personagem Modari emagrece a cada consumação amorosa com o estrangeiro até desaparecer:

No fim, o homem olhou surpreso os seus próprios braços. Não havia nada, ninguém, Modari se extinguiu. Seu corpo saíra da vida dela, o tempo se exilara de sua existência. A indiana se antigamentara. O homem ainda escutou, algures na sala, tombar a caixinha do controlo remoto. (COUTO, 2014, p. 33).

E, no conto de Edgar Allan Poe, no assombramento ao mesmo tempo do pintor e do leitor, ao finalizar o quadro, constatar que sua esposa estava morta: “Mas um minuto depois, ainda a contemplar-lo, ele estremeceu e, tomado de assombro, gritou com voz estrepitosa: ‘Mas é a própria vida’. E, então, bruscamente, voltou-se para contemplar sua bem-amada: – Estava morta!” (POE, 2009, p.174).

Patrice Pavis (1999), em *Dicionário de teatro*, ressalta que o que define tanto o trágico quanto a tragédia é o efeito que eles causam no expectador. Tal efeito, para Pavis (1999), deve deixar no público uma sensação de elevação da alma, um enriquecimento moral e psicológico, em que a ação do herói oferece ao público o sentimento de transfiguração (terror e piedade).

Os dois contos conduzem o leitor a um misto de sentimentos. Em um primeiro momento terror, tristeza pela morte e/ou desaparecimentos das personagens femininas, e, ao mesmo tempo compaixão pelo infortúnio das personagens masculinas. A seguir, espécie de contentamento, satisfação proporcionado pelo efeito fantástico, pela beleza da morte das personagens que imortalizam-se em obras de arte.

Pois, como dito, a esposa e musa do pintor transfere sua beleza para o quadro do seu amado. E, Modari, sempre com o *controle remoto* na mão, parece que transporta todo seu peso para esse objeto que tomba na sala no momento de sua extinção. Aludindo mais uma vez o clássico conto de Poe, pois, o que é a televisão, se não uma tela.

CONCLUSÃO

A partir das análises dos contos realizadas acima constatou-se que tanto no texto de Mia Couto “A gorda indiana” quanto no clássico texto de Edgar Allan Poe “O retrato oval” trazem aspectos relevantes para que se dê a essência do trágico.

Em ambos, a fábula (enredo/ações) muito bem construída, gera o infortúnio das personagens. Além disso, os contos são fieis a verossimilhança e, seus desfechos causam catarse no leitor, pelo sentimento de transcendência, misto de tristeza/piedade e beleza/contentamento antes os fantásticos finais criados pelos seus autores.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Ediouro: Rio de Janeiro, 2002.

COUTO, Mia. **Contos do nascer da terra**. São Paulo: Companhia das Letras: 2014.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FENSKE, Elfi Kürten. Mia Couto: biografia, bibliografia e premiações. **Mia Couto Official Website**. Disponível em <https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>. Acesso em 25 Set de 2021.

PASCOLATI, Sônia. Aparecida Vido. Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico. **Revista do SELL**, v. 1, p. 1-12, 2010. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/sell/article/view/34>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POE, Edgar Allan. **Contos de terror e mistério**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SOUZA, Warley. Edgar Allan Poe. **Mundo Educação**. Disponível em <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/edgar-allan-poe.htm>. Acesso em 25 set de 2021.

DIREITO E TENTATIVA DE FEMINICÍDIO EM A MAÇÃ NO ESCURO: CLARICE LISPECTOR UMA INTELLECTUAL DA(S) LEI(S)

Thuane Lanay Mendes Nóbrega (UFMS)¹

Bárbara Artuzo Simabuco (UFMS)²

Edgar Cézar Nolasco dos Santos (UFMS)³

RESUMO

A proposta do presente trabalho é efetuar uma leitura demonstrando o olhar *desobediente* (MIGNOLO, 2008) de Clarice Lispector no tocante ao feminicídio com base no livro *A maçã no escuro* (1961), posto que, na obra, a escritora traz uma tentativa de feminicídio – a qual o leitor toma consciência somente ao final da narrativa – como o ápice para a fuga do protagonista, Martim. Contextualizaremos, de forma breve, a experiência de Lispector enquanto estudante de direito, graduação cursada na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, em um momento no qual as mulheres dedicavam-se, predominantemente, às prendas do lar e o ambiente acadêmico restringia-se, sobretudo, a homens brancos e abastados. Neste período, Lispector escreveu o texto jurídico “Observações sobre o direito de punir” (1941), no qual defende não haver direito de punir, mas apenas poder de punir, tratando de questões relativas a legitimidade e a eficácia da pena, a qual compara com um tratamento paliativo, uma vez que esta não cumpre seu papel ressocializador. Nesse sentido, ainda que Martim cumpra pena estabelecida pelo Estado, a ressocialização e a compreensão da misoginia, enraizada em seu ato, não seria garantida considerando, por exemplo, sua angústia advir, essencialmente, do medo da prisão e não pelo arrependimento. A base epistemológica por nós adotada possui caráter biográfico-fronteiriça (NOLASCO, 2015; 2018). A sustentação teórica será embasada por teóricos e biógrafos como: Edgar Cézar Nolasco (2015), Walter Mignolo (2008), Boaventura de Sousa Santos (2009) e Jacques Derrida (2010). A metodologia utilizada é essencialmente bibliográfica e algumas das obras utilizadas, dentre outras mais, que dialogam com o recorte epistemológico proposto, são: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica biográfica fronteiriça, Epistemologias do Sul* (2009), *Clarice: uma vida que se conta* (1995) e *Clarice Lispector: outros escritos* (2005).

Palavras-chave: Direito. Crítica biográfica Fronteiriça. Clarice Lispector. *A maçã no escuro*. Tentativa de feminicídio.

¹ Graduanda do curso de Letras-Espanhol, membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC), orientada pelo Prof. Dr. Edgar Cézar Nolasco, professor titular na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, coordenador do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC), co-autor do presente trabalho.

² Mestranda do Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL), membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC), orientada pelo Prof. Dr. Edgar Cézar Nolasco, professor titular na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, coordenador do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC), co-autor do presente trabalho.

³ Professor titular na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, coordenador do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC).

INTRODUÇÃO

A proposta do presente trabalho é efetuar uma leitura demonstrando o olhar desobediente (MIGNOLO, 2008) de Clarice Lispector no tocante ao feminicídio com base no livro *A maçã no escuro* (1961), posto que, na obra, a escritora traz uma tentativa de feminicídio – a qual o leitor toma consciência somente ao final da narrativa – como o ápice para a fuga do protagonista, Martim.

Para tal, contextualizaremos, adiante, a experiência de Lispector enquanto estudante de direito, graduação cursada na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, em um momento no qual as mulheres dedicavam-se, predominantemente, às prendas do lar e o ambiente acadêmico restringia-se, sobretudo, a homens brancos e abastados.

Neste período, Lispector escreveu o texto jurídico “Observações sobre o direito de punir” (1941), no qual defende não haver direito de punir, mas apenas poder de punir, tratando de questões relativas a legitimidade e a eficácia da pena, a qual compara com um tratamento paliativo, uma vez que esta não cumpre seu papel ressocializador.

Nesse sentido, ainda que Martim cumpra pena estabelecida pelo Estado, a ressocialização e a compreensão da misoginia, enraizada em seu ato, não seria garantida considerando, por exemplo, sua angústia advir, essencialmente, do medo da prisão e não pelo arrependimento pelo seu ato, qual seja, a tentativa de feminicídio.

A base epistemológica por nós adotada possui caráter biográfico-fronteiriça (NOLASCO, 2015; 2018). Ao adotarmos a referida epistemologia, abandonamos o pensamento moderno, dicotomizador e excludente, abrindo-nos para um pensamento pautado em uma razão de base subalterna, fronteiriça, a qual o *corpus* da pesquisa está “[...] a serviço de uma teorização fronteiriça que, em quaisquer circunstâncias, está atravessada pelo *biolocus* do sujeito pesquisador” (NOLASCO, 2018, p. 12) bem como do sujeito estudado.

Nolasco (2018), nos ensina que o emprego de conceitos de ordem fronteiriça não basta, a inscrição do corpo, o compromisso político/teórico e a inscrição do *bios*, constituem elementos fundamentais para uma teorização dessa ordem. Assim, optamos por (des)ler Clarice Lispector a partir de nossas vivências e de nosso locus, não apenas físico, mas sobretudo epistemológico, sem excluir o direito como parte da vida de Lispector, como têm feito a crítica tradicional.

Igualmente relevante mencionar ser o direito brasileiro, assim como outros saberes, ainda alheio as especificidades do Brasil, tendo em vista os saberes outros, por vezes, serem adotados como tábua de salvação (NOLASCO, 2015), privilegiando uma pequena parcela da população. Nesse sentido, Lispector desobedece a política da invisibilidade presente em seu tempo, criticando a eficácia da pena em seu “Observações sobre o Direito de Punir” (1941), artigo escrito durante a graduação em Direito.

A sustentação teórica será, ainda, embasada por teóricos e biógrafos como: Edgar Cézar Nolasco (2015), Walter Mignolo (2008), Boaventura de Sousa Santos (2009) e Jacques Derrida (2010). A metodologia utilizada é essencialmente bibliográfica e algumas das obras utilizadas, dentre outras mais, que dialogam com o recorte epistemológico proposto, são: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica biográfica fronteiriça*, *Epistemologias do Sul* (2009), *Uma vida que se conta*: Clarice Lispector (1995) e *Outros escritos*: Clarice Lispector (2005).

CLARICE LISPECTOR E O DIREITO

Clarice Lispector ingressou no curso de Direito da Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (GOTLIB, 1995). Em 1941, Lispector

elaborou dois textos jurídicos, intitulados “Observações sobre o direito de punir” e “Deve a mulher trabalhar?”, publicados originalmente na revista *A Época*, organizada pelo corpo estudantil da faculdade de direito da Universidade do Brasil. Com base em Teresa Montero e Lícia Manzo (2005), em seu primeiro texto Lispector “[...] questiona o próprio fundamento do ‘direito’ de punir, externando seu desejo de uma forma radical no sistema penitenciário do país [...]” (MONTEIRO; MANZO, 2005, p. 43).

Destaca-se o interesse da escritora pelos temas que perpassam pela condição humana (voltadas ao crime) e pelas questões sociais, presentes não apenas em seus ensaios jurídicos, mas também em sua obra ficcional. De acordo com Gotlib (1995), a disciplina favorita de Lispector foi o direito penal, arguindo como possibilidade pela preferência a exigência da “[...] análise de situações humanas específicas, ligadas ao crime, que mais tarde comporão o filão de tantas narrativas suas [...]” (GOTLIB, 1995, p. 147).

Clarice foge do uso de jargões próprios do meio jurídico em seu artigo, *desobedecendo e colocando-se na contramão dos conceitos canônicos do direito ao efetuar suas considerações, questionando a definição do que é um crime e a possibilidade de aplicação da pena a outrem*: “[...] não há direito de punir porque a própria representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo”. (LISPECTOR apud MONTERO; MANZO, 2005, p. 45)

Quando adotamos o termo desobediente, referimo-nos a desobediência epistêmica, de Walter Mignolo (2008), nesse sentido, pensar descolonialmente, de modo contrário a um pensamento hegemônico, excludente e eurocêntrico, envolve aprender a desaprender lições arraigadas e que, muitas vezes, não condizem com o nosso *bios* e nosso *lócus*, seja ele físico ou epistemológico.

Assim, socorrendo-se da citação de Jean-Gabriel de Tarde, Lispector questiona o princípio da legitimidade, que confere ao Estado o “direito”, o poder coercitivo para aplicar uma sanção aos transgressores da lei. Para sustentar sua proposição escritora explana sobre o surgimento do direito de punir e o Estado: “[...] Os mais capazes, os mais fortes são incumbidos de vigiar a observância dessas leis, e constituem o primeiro Estado [...] E esse órgão a si [...] o ‘direito de punir’”. LISPECTOR apud MONTERO; MANZO, 2005, p. 45).

Cabe ressaltar que Lispector escolhera um curso predominante masculino, branco e elitista, em um momento no qual as mulheres dedicavam-se quase que exclusivamente ao lar. De acordo com Montero e Manzo (2005) a escrita de “Deve a mulher trabalhar?”, o segundo texto jurídico de Lispector, reflete sobre sua própria condição enquanto mulher, todavia esta não se intimida e expõe sua discordância no tocante ao sistema carcerário brasileiro, sob pena de ser taxada como sentimentalista (GOTLIB, 1995).

A partir dessas considerações, vislumbramos o potencial crítico da estudante, a qual nos permite pensar não apenas na obra intelectual de Clarice Lispector, como por exemplo, o livro *A maçã no escuro* (1941), mas, sobretudo, podemos pensar em nossas vidas, sobretudo enquanto mulheres, em um país no qual a prática de feminicídio, o ódio contra o feminino, estampa diariamente os portais jornalísticos.

DIREITO E TENTATIVA DE FEMINICÍDIO EM A MAÇÃ NO ESCURO

A prática do feminicídio existe desde tempos imemoráveis, em diversas sociedades, todavia, no âmbito do Direito Penal Brasileiro, este somente passou a constituir circunstância qualificadora do crime de homicídio no ano de 2015. Ainda assim, a referida qualificadora não abranda a violência

cometida contra as mulheres em nosso país, um dos países onde o referido crime é mais cometido a nível mundial.⁴ O crime é assim definido por nosso ordenamento jurídico:

Art. 121, §1º: Homicídio qualificado

Feminicídio

VI - contra a mulher por razões da condição de sexo feminino:

§ 2º - A Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve:

I - violência doméstica e familiar;

II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher. (BRASIL, 2021, s/p)

O que vemos em *A maçã no escuro* (1961) nada mais é do que a tentativa desesperada de um homem, Martim, de fugir de seu ato. Para a personagem, sua ação, qual seja, atear fogo em sua residência para matar a mulher, seria justificada, pois ele acreditava que ela estava mantendo um relacionamento extraconjugal: [...] Matei minha mulher, disse Martim. [...] porque eu estava quase certo que ela tinha um amante”. (LISPECTOR, 1998, p. 297-298).

Em *A maçã no escuro* (1961) Martim realiza o seu próprio julgamento e sai absolvido; ileso “não lhe importava que a origem de sua força presente tivesse sido um ato criminoso. O que importava é que daí ele tomara o impulso da grande reivindicação. Foi assim, pois, que Martim saiu inteiro do julgamento” (LISPECTOR, 2009, p. 131). Todavia, isso não quer dizer que ele era de fato inocente ou que sua liberdade era completa “[...] por mais livre, uma pessoa estava habituada a ser mandada, mesmo que fosse apenas pelo modo de ser dos outros. E agora Martim estava por sua própria conta (LISPECTOR, 2009, p. 131)”.

Além disso, para ele, era apenas por acaso que sua conduta poderia ser considerada criminosa: “já cometera anteriormente os crimes não previstos pela lei, de modo que provavelmente considerava apenas dureza da sorte ter há duas semanas executado exatamente um que fora previsto” (LISPECTOR, 2009, p. 36). Assim, ele minimiza, ou pelo menos, tenta minimizar seu ato, hoje chamado de tentativa de feminicídio, passando a chamá-lo de ato: “depois de duas semanas de silêncio, eis que ele muito naturalmente passara a chamar seu crime de ato”.

Em outras palavras, a atitude de Martin nos remete aos dias atuais nos quais nós, mulheres, lutamos para vencer o machismo enraizado na sociedade, para não sermos vistas como propriedades, mas como seres humanos capazes, detentoras de vidas que não devem ser descartadas pela lógica machista e misógina da modernidade (MIGNOLO, 2008).

Nesse sentido, direito e justiça, por vezes, não andam juntos. Em 1989 Jacques Derrida efetuou a leitura do texto “Do direito à justiça” na abertura do Colóquio na Cardozo Law School, no qual pontua que “[...] O sofrimento da desconstrução [...] é talvez a ausência de regra, de norma e de critério seguro para distinguir, de modo inequívoco, direito e justiça” (DERRIDA, 2010, p. 5). O filósofo pontua que tal distinção é relevante para pensar o que permite o ato de julgar o que é ou não justo.

Nas palavras de Clarice Lispector, com o intuito de trazer a discussão para o direito penal brasileiro, “[...] como crer que se tem verdadeiramente o direito de punir se se sabe que a não observância do fato X, hoje fato criminoso, considerava-se igualmente crime?” (LISPECTOR, 2005, p. 45). Em outras palavras, ante a maleabilidade do direito e sua subjetividade, quem está legitimado a exercer o direito/poder de punir? Quem garante a eficácia da pena?

⁴ CF: Brasil é o 5º país que mais mata mulheres. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/cnn-tonight-brasil-e-o-5-pais-que-mais-mata-mulheres/>. Acesso em 01 out. 2021.

De acordo com Derrida não há força sem justiça e vice e versa, uma vez que “[...] se a justiça não é necessariamente o direito ou a lei, ela só pode tornar-se justiça, por direito ou em direito, quando detém a força” (DERRIDA, 2010, p. 17), assim a justiça sem força torna-se impotente: “[...] É preciso pois colocar juntas a justiça e a força; e, para fazê-lo, que aquilo que é justo seja forte, ou que aquilo que é forte seja justo” (PASCAL apud DERRIDA, 2010, p. 19).

Todavia, as leis não são obedecidas por serem justas, mas devido ao seu poder coercitivo (DERRIDA, 2010), ocorre que, no Brasil, os criadores e aplicadores da lei encontram-se, em grande parte, em posição socioeconômica inversa àqueles que recebem a punição. O problema maior dessa com figuração reside na ineficácia da pena, que alimenta um sistema carcerário superlotado, conforme mencionado anteriormente, cujos detentos não saem ressocializados e aptos a continuar suas vidas do lado de fora dos muros das prisões.

Assim, ainda que Martin cumpra a pena definida pelo Estado, a ressocialização e o arrependimento de seu ato não são garantidos, posto que ele entende como justa a conduta de tirar a vida de uma mulher infiel, crença compartilhada por muitos outros homens, ainda hoje, classificando as mulheres como seres de segunda categoria, privando-as de suas liberdades, em especial a liberdade sexual (MIGNOLO, 2008). Nesse sentido, interessante observar a necessidade de Martim, ao ser preso, em saber se a esposa, de fato, tivera um caso:

“[...] há minutos ardia por perguntar-lhes se sua mulher se sua mulher tivera realmente um amante”.

[...] - Sua esposa, disse o prefeito [...]. merecia mais do que estar casada com o senhor: ela escondeu tudo do menino. Seu filho pensa que o senhor anda viajando”. (LISPECTOR, 1998, p. 208-302).

O crime de homicídio em suas formas consumada ou tentada são, desde há muito tempo, um dos crimes de maior pena no ordenamento jurídico brasileiro. Entendemos que a preocupação de Martim, no momento da prisão, não é gratuita. Durante a narrativa, ele mesmo se julgara e se inocentara de seu crime.

Nesse sentido, Regina Helena de Oliveira Machado, ao falar sobre o crime de Martim em *A maçã no escuro* propõe a hipótese de perda de contato com a humanidade segundo ela “pela violência de algo que acontece em suas vidas, perdem a forma humana e se encontram em relação com o inumano” (MACHADO, 1989, p. 120.) Há um distanciamento da condição humana para que, posteriormente, ocorra um reencontro dessa forma original.

Martim perderia sua humanidade, mas ao mesmo tempo, seria o juiz no processo de recuperar sua humanidade, assim nota-se que ocorre a dispensa de um julgamento formal: “É pelo seu crime de heroísmo que Martim será julgado, ele que se separou da lei para ser ele mesmo a lei. E é seu próprio trabalho de construção do homem que ele deixou de ser com seu crime, que o julgará” (MACHADO, 1989, p. 126). A professora pontua, ainda: “Ele é, ele próprio, o seu processo, assim como ele é sua própria testemunha” (MACHADO, 1989, p. 127).

Mais do que ocorre algo além da perda da própria humanidade do protagonista. Entendemos que Martim desumaniza sua esposa, acreditando ser o detentor do poder de puni-la por sua conduta que, de alguma forma, fere seu pensamento machista e patriarcal.

Assim, a uma característica marcante de Clarice fica em evidência: O questionamento da eficácia da punição. Em seu artigo sobre o Direito de punir ela constrói uma analogia comparando a pena com um medicamento paliativo, que não cura a doença. Nas palavras de Lispector: “houve um

tempo em que a medicina se contentava em segregar o doente, sem curá-lo e sem procurar sanar as causas que produziam a doença. Assim é hoje a criminologia e o instituto da punição” (LISPECTOR apud MONTERO; MANZO, 2005, p. 48).

Mais uma vez a conduta de Martim nos permite pensar na situação vivida pelas mulheres no país, pois a pena não é garantia da compreensão, pelo agressor, de que as mulheres são seres humanos dotadas do direito à vida e o patriarcalismo moderno e excludente não é detentor do poder de extirpar essas vidas.

Nesse sentido, Boaventura de Sousa Santos propõe em seu livro, *Epistemologias do Sul*, o seguinte: “[...] o conhecimento e o direito modernos representam as manifestações mais bem conseguidas do pensamento abissal” (SANTOS, 2009, p. 24), estabelecendo uma dicotomia, uma separação entre aqueles que se encontram de um lado e do outro de uma linha divisória, o certo e o errado.

No tocante aos direitos, as mulheres padecem em um sistema jurídico patriarcalista e misógino, que além de prever a qualificadora do feminicídio, precisou considerar a tese de legítima defesa da honra inconstitucional, pois o agressor poderia se ver livre de seu crime no tribunal do júri, caso este concordasse com o absurdo compartilhado pelo agressor: a morte da mulher para “lavar a honra” do homem.⁵

Assim, entendemos que Lispector era desobediente e olhava para o outro lado da linha abissal, não a fim de construir uma barreira que a separasse da realidade como acreditava grande parte da recepção em sua época, mas a fim de expor, os contrastes ante a instituição da pena, pois ao instituir uma pena, o princípio da proporcionalidade deve ser observado, tornando a sanção adequada à infração cometida.

Cabe lembrar, Lispector viveu em um momento no qual, mais do que hoje, as mulheres dependiam financeiramente de homens, suportando, muitas vezes, toda sorte de agressões físicas e verbais para garantir a sua sobrevivência e a de seus filhos. Se em pleno 2021 necessitamos do Supremo Tribunal Federal para considerar a tese de legítima defesa da honra inconstitucional, quem dirá nos anos 50.

Nesse sentido, para Derrida, uso da força (por vezes opressora) é tida como uma violência necessária ante a necessidade de se fazerem cumprirem as leis (DERRIDA, 2010), todavia essa violência não atinge todos os membros da sociedade de forma igualitária, como vimos, pois ainda que uma mulher venha a ser assassinada, a justiça por sua morte pode não ser obtida. Nesse ínterim, em seu texto jurídico, Lispector destaca uma possível subjetividade na aplicação da pena:

Punir, é no caso, apenas um, resquício do passado, quando a vingança era o objetivo da sentença. E a permanência desse termo no vocabulário jurídico é um ligeiro indício de que a pena hoje ministrada ainda não é uma pena científica, impessoal (LISPECTOR apud MONTERO; MANZO, 2005, p. 47-48)

Ainda que o direito seja uma área do saber permeada por princípios visando a boa aplicação da pena, como vimos, a eficácia da pena e a ressocialização do detento não é garantida por razões culturais e, sobretudo, sociais. A população carcerária brasileira é em sua maioria composta por pessoas em situação de pobreza, negras e portadoras de ensino formal deficitário, este é o resultado

⁵ CF: A Tese da Legítima Defesa da Honra: o que é e por que é inconstitucional? Disponível em: <https://www.politize.com.br/tese-da-legitima-defesa-da-honra/>. Acesso em 01 out. 2021.

de um sistema penal que não foi pensado com um olhar voltado para as necessidades Brasil, na reintegração do apenado ao convívio social.

Nesse sentido, Jacques Derrida (2010) defende a possibilidade da desconstrução do direito, pontuando ter o questionamento desconstrutivo (sobre o direito e a justiça) seu lugar, caso este local realmente existisse, “nas faculdades de direito, e talvez também, como às vezes acontece, nos departamentos de teologia ou de arquitetura” (DERRIDA, 2010, p. 13-15).

Desta feita, por meio da estudante, é possível refletir sobre os problemas vivenciados por nós mulheres, em especial a misoginia, e explorar possibilidades de repensar o direito, questionando-o, em um país sofredor de dores causadas por um sistema punitivo herdado do colonizador europeu.

O questionamento desconstrutivo desestabiliza valores sendo este “[...] de ponta a ponta, um questionamento sobre o direito e a justiça. Um questionamento sobre os fundamentos do direito, da moral e da justiça.” (DERRIDA, 2010, p. 13). O exercício e a compreensão da desconstrução derridiana não constituem tarefa simples, todavia permitem repensar valores que marginalizam pessoas ao invés de promover a justiça.

Assim, ao tomarmos *A maçã no escuro* e as “Considerações sobre o direito de punir” para pensarmos a nossa situação enquanto mulheres brasileiras, damos um passo não apenas a compreender melhor a obra de Clarice Lispector, mas a reivindicarmos nosso direito a equidade e, sobretudo, a vida, as quais, são valiosas e não podem ser dispensadas, sobretudo por motivações fúteis, machistas e misóginas.

CONCLUSÃO

É possível perceber o olhar *desobediente* lançado ao direito pela escritora, ao trazer na narrativa questões importantes no tocante ao lugar das mulheres na sociedade e a forma como são vistas pelo homem de forma misógina e machista, situação que se perpetua atualmente, custando inúmeras vidas, todos os dias.

Em um país no qual as mulheres padecem em um sistema jurídico patriarcalista e misógino, que além de prever a qualificadora do feminicídio, precisou considerar a tese de legítima defesa da honra inconstitucional, pois o agressor poderia se ver livre de seu crime no tribunal do júri, caso este concordasse com o absurdo compartilhado pelo agressor, é necessário refletir urgentemente sobre a eficácia da pena.

Nesse sentido, ao desobedecer as regras patriarcais, Clarice Lispector contribui para a literatura e para o direito por meio de *A maçã no escuro*, posto que, por meio dele, é possível perceber, ao lançar um olhar atento e crítico, a problemática da misoginia e suas consequências nefastas, como o feminicídio.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Código Penal. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm>. Acesso em: 28 set. 2021.
- DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- GOTLIB, Nádya Batella. **Uma vida que se conta**: Clarice Lispector. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.
- LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Observações sobre o direito de punir. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. **Outros escritos**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MACHADO, Regina Helena de Oliveira. Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector. In: **Remate de males**, Campinas n. 9. p. 119-130, 1989.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de Identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.
- NOLASCO, Edgar Cézar. Crítica Biográfica Fronteira (Brasil\Paraguai\Bolívia). In: **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**: Brasil\Paraguai\Bolívia, Campo Grande, v. 7, n. 14, p. 47-63, 2015.
- NOLASCO, Edgar Cézar. Habitar a exterioridade da fronteira-sul. In: **CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS**: Exterioridade dos Saberes: NECC 10 ANOS, Campo Grande, v. 2, n. 29, p. 75-100, 2018.
- SANTOS; Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS; Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina., 2009.

ENTRE CONTOS E ENCANTOS: PRÁTICAS DE LEITURA POR MEIO DE CONTOS DE FADAS

Karine Ayumi Maeoka Hara (UP)

RESUMO

A literatura faz parte da vida do ser humano desde muito cedo. Ela tem a importante função de transformar o leitor em alguém crítico e ampliar a imaginação e a criatividade deste. Entre os vários contatos literários que os leitores têm durante sua vida pode-se dizer que um dos primeiros contatos são com os contos de fadas. Os contos de fadas aparecem com sua função pedagógica de aprendizagem e com sua função terapêutica de engajamento, além disso, trazem um grande fascínio ao mundo infantil. Ao levar este contexto em consideração, o intuito e objetivo deste trabalho é destacar a importância e relevância dos contos de fadas como prática de leitura dentro e fora de sala de aula e em como ela auxilia no processo de formação leitora e cidadã. Para tanto, a metodologia utilizada na realização deste trabalho é a pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo em artigos a respeito do tema. Também foram utilizados como referência bibliográfica e fundamentação teórica, autores base como Bettelheim (1997); Costa (2013); Silva e Zilberman (2008), assim como documentos educacionais como a Base Nacional Comum Curricular (2013). Da pesquisa, conclui-se pontos relevantes a respeito do modo como os contos de fadas entram na vida das pessoas e como estes os transformam a partir de então. Os contos de fadas não nasceram como histórias infantis, porém, com o passar dos anos, tornaram-se uma ferramenta muito eficaz para o ensino e entretenimento de crianças de todas as idades. E mesmo depois de crescidos estes leitores ainda se encantam com tais obras.

Palavras-chaves: Contos de fadas. Prática literária. Leitor. Sala de aula. Infantil.

INTRODUÇÃO

A leitura faz parte de nossas vidas desde o início. Desde a tenra infância ela se encontra nos encantando com as mais criativas histórias e os mais cativantes enredos. Ela tem a capacidade de nos transportar a mundos desconhecidos, encantar e atrair cada vez mais leitores conforme os anos se passam.

Leitura é um dos principais instrumentos que permite ao Ser Humano situar-se com os outros, de discussão e de crítica para se poder chegar a práxis. (O contexto da maioria das escolas nacionais ainda está longe de outros recursos de conscientização – a ciência e a cultura chegam às escolas através do livro; negar isto é formar o modelo da escola ideal, mas não considerar concretamente nas escolas). (SILVA, 1992, p.43)

No contexto do corpo do excerto acima, é possível notar uma das visões defendidas pelo autor, a respeito da leitura: ele a defende dizendo que é uma importante ferramenta de comunicação dos seres humanos e por isso deve ser valorizada em ambientes como o escolar, assim como a utilização de livros para que isto ocorra também deve ocorrer.

Em outrora, Silva e Zilberman (2008) destacam a respeito dos primórdios da leitura na história da humanidade. Os autores criam uma linha do tempo que tem início a partir da Grécia Antiga com obras como A Ilíada e a Odisseia. Tais obras, de autoria do poeta épico Homero, narram, em forma de poemas, histórias e batalhas épicas de heróis gregos e suas conquistas. Silva e Zilberman (2008) afirmam que tais obras, ao serem disponibilizadas ao público no geral tiveram um alcance inimaginável, ou seja, o impacto e interesse da população pela leitura destes foram bastante repercutidos.

Então, conforme o tempo passou, e com a chegada da Revolução Francesa, diversas mudanças ocorreram e transformações foram inevitáveis. A função da leitura foi uma delas, de acordo com Silva e Zilberman (2008), neste contexto, a leitura passou a integrar os currículos escolares da época, porém seu valor de lazer e entretenimento se perdeu e deu lugar para a utilização conteudista do ensino da leitura nas escolas. Neste momento, a leitura e a literatura passaram a ser utilizadas para o ensino – aprendizagem de normas linguísticas e gramática, o que diminuía o gosto pela leitura por parte dos alunos.

É de acordo com esse contexto, que, segundo Silva e Zilberman (2008), o Brasil se encontra com níveis tão baixos em relação à leitura no país. Segundo os autores, o país enfrenta uma crise ligada ao ato de ler. Cada vez menos pessoas leem e a taxa de analfabetismo é cada vez mais alta. Silva e Zilberman (2008) dizem que isso ocorre devido muitos fatores, sendo um deles o contexto histórico que utiliza da leitura como um método conteudista, sem significado, para obrigar os alunos a lerem, e também a própria cultura brasileira que impede o apreço ao hábito da leitura. Com isso, os futuros leitores não desenvolvem a fruição pela leitura, ou seja, não desenvolvem o simples gosto pelo prazer de ler.

Gosto que pode ser desenvolvido em uma leitura antes de dormir realizada pelos pais ou por uma contação de histórias feita por um professor. Se levado em consideração a autora desta pesquisa, pode-se dizer que ambos exemplos citados influenciaram na construção e formação leitora desta, e de todas as histórias lidas, as que trouxeram um impacto relevante e é tema do trabalho em questão, os contos de fadas.

Contos de fadas são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Consequentemente, o valor deles para a investigação científica do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa. (FRANZ, 1981, p.15)

O tema principal proposto neste artigo traz os contos de fadas como prática de leitura, pois este tem um valor atrativo alto para crianças. Sua interpretação simples, seus personagens cativantes e finalizações positivas tendem alcançar o gosto dos leitores na plenitude de sua infância. Logo, se a iniciação do hábito de ler começa na infância, é fato que deve-se apresentar obras de cunho infantil, cujo público alvo seja infantil, como as fábulas e os contos fantasiosos.

Ressurreição (2010) afirma que a utilização dos contos de fadas em sala de aula auxilia em vários fatores cognitivos na vida do leitor. A começar pelo desenvolvimento do imaginário do leitor, que segundo a autora, leitura e imaginação andam constantemente de mãos dadas. Uma ajuda a outra em todos os momentos do ato de ler. O leitor tem sua criatividade ampliada ao máximo também, utilizando de todo esse repertório fantasioso na qual está repleto de possibilidades. De acordo com Ressurreição (2010):

A fantasia dos contos de fadas é fundamental para o desenvolvimento da criança. Há significados mais profundos nos contos de fadas que se contam na infância do que na verdade que a vida adulta ensina. É por meio dos contos infantis que a criança desenvolve seus sentimentos, emoções e aprende a lidar com essas sensações. (RESSURREIÇÃO, 2010, p.19)

Contudo, é possível então problematizar e levar em conta as seguintes questões: como fazer com que haja um aumento no número de leitores no país? Quais práticas de leitura devem ser utilizadas em sala de aula para atrair mais leitores? Por que utilizar os contos de fadas como prática leitora?

A razão que levou a escolha deste tema foi, não apenas o gosto pela leitura desenvolvidos desde a infância e ampliado conforme os anos se passaram, mas também a percepção da importância desta para a formação humana e cidadã e principalmente o fato de mesmo com o passar dos anos e com uma bagagem de vivências atreladas até os dias atuais tal gênero literário ainda encanta e atrai tanto o público como a autora desta pesquisa.

Diante disso, o objetivo geral deste trabalho é apresentar os contos de fadas como prática literária, assim como os objetivos específicos demonstraram os benefícios de tal gênero como também apresentarão uma interpretação e psicanálise destes. A pesquisa em questão tem a pesquisa bibliográfica qualitativa de cunho analítico como metodologia. Foram analisados artigos científicos, documento educacional e livros relevantes ao tema para o desenvolvimento da pesquisa.

ERA UMA VEZ... NA ESCOLA

“Era uma vez um rei e uma rainha que reinavam em um país muito distante, onde, naquela época, havia fadas. Esse rei e essa rainha tinham muito dinheiro, muitas roupas finas para usar, e muitas coisas boas para comer e beber e uma carruagem para passear todos os dias.” (IRMÃOS GRIMM, 2020, p.32)

De acordo com Costa (2013) a escola, enquanto instituição escolar, deve ensinar a ler e a escrever e ela deve fazer isso, por meio do auxílio de seus agentes de leitura, que são os professores.

Costa (2013) afirma que a leitura é uma arte e que cada vez mais os professores vêm encontrando dificuldades de manuseá-la e trabalhar com ela em sala de aula de modo eficaz, transformando cada vez mais alunos em leitores eficazes. Para tanto, a autora defende dizendo que tais profissionais da educação devem trazer a prática como meta constante, assim conseguirá cumprir com o dever de formar mais leitores. Ao se trazer uma prática que seja tão relevante quanto atrativa, o professor, além de atrair seus alunos, irá motivá-los a criar um gosto pela leitura, dessa forma, estes irão querer ler cada vez mais.

Costa (2013) afirma que dentre as diversas funções e benefícios que a leitura traz, a utilização da metodologia do ensino da literatura infantil pode contribuir com o melhoramento do desempenho em todas as disciplinas escolares, uma vez que o estudante será capaz de ler e interpretar as questões de provas e exercícios pedidos das demais disciplinas, por exemplo; assim como terá um aumento significativo no crescimento pessoal, psicológico e até social, uma vez que a leitura tende a transformar a vida do leitor.

De acordo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), desde cedo, a criança é capaz de manifestar sua curiosidade a respeito da palavra escrita e da leitura de textos, e isso pode ocorrer tanto em um ambiente familiar quanto em um ambiente escolar. E nesses ambientes em questão é onde ela vai construir uma concepção da língua escrita e irá aprender a respeito de suas facetas e funções. A BNCC diz que a leitura aparece e deve ser desenvolvida na Educação Infantil, a partir do que as crianças já conhecem, o professor deve proporcionar momentos de leitura para as crianças pequenas e deixar sua curiosidade transparecer. Assim, irá despertar o gosto pela leitura por parte destes e aumentar o repertório imaginário e aumentará seu conhecimento de mundo. Para isso, o documento cita alguns exemplos de gêneros literários a serem trabalhados como as fábulas, os contos, os poemas e até os cordéis.

O documento destaca que a leitura e a literatura na Educação Infantil aparecem em um campo de experiência específico denominado de “escuta, fala, pensamento e imaginação”. Nesse campo aparecem as práticas que são destinadas à leitura e que vem a contribuir com o repertório imagético das crianças, assim como na melhoria da sua fala e escuta. É nesse momento em que são utilizadas as contações de histórias, por exemplo, entre outras diversas práticas literárias.

Segundo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), a leitura também aparece na área de linguagens, na parte dedicada ao Ensino Fundamental – Anos Iniciais. Nessa parte as práticas de leitura buscam possibilitar aos estudantes ampliarem suas capacidades expressivas tanto de manifestações artísticas, corporais e linguísticas, como melhorar seus conhecimentos da língua escrita, fazendo uma ligação direta e contínua com as aprendizagens e vivências passadas na Educação Infantil.

Logo, ao notar a importância das práticas de leitura literária em sala de aula e ter total conhecimento de como estas aparecem em documentos educacionais como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o professor deve utilizar de sua criatividade para desenvolver o fascínio pelo ato de ler.

A leitura e os contos de fadas

“A princesa correu até a porta e a abriu e lá estava o sapo, de quem ela já tinha se esquecido. Ao vê-lo, ela ficou miseravelmente assustada, e fechou a porta o mais rápido possível para poder retornar ao seu lugar à mesa. O rei, seu pai, ao ver que algo a havia assustado, perguntou qual era o problema.” (IRMÃOS GRIMM, 2020, p.56)

De acordo com Tonin (2016) não é raro ver a leitura de uma maneira mais conservadora nas escolas brasileiras atuais. Nas quais tal prática aparece como obrigação, em que o aluno é obrigado a realizar para obter média positiva no momento da aprovação, acabando completamente com o intuito prazeroso do ato de ler. Dessa forma, se torna cada vez mais difícil despertar a leitura fruição pelos alunos, leitura esta, que, segundo a autora, não se preocupa com prazos nem obrigações, e ocorre pelo simples prazer de ler. Dessa mesma forma a autora defende que o professor também deve ser um leitor, para que assim transpareça seu interesse e motivação para o público a sua volta.

Sendo assim, ao se pensar na melhor escolha e realizar uma seleção das melhores obras que cativam o público alvo infantil, aparecem os contos de fadas. Manfré; Machado e Prado (2018) defendem que os contos de fadas estão presentes na maioria das práticas pedagógicas dos docentes, e que a apresentação desde gênero ocorre principalmente por meio de contações de histórias, que, segundo os autores, é uma ferramenta rica para o desenvolvimento de habilidades cognitivas das crianças e tendem a ser de grande auxílio para o processo de ensino – aprendizagem destes.

Depois de ouvirem um conto de fadas, as crianças descobrem o protagonismo de cada personagem, compreendem o mundo das histórias fantásticas, da fantasia e da imaginação, e muitas delas começam a se identificar com alguns personagens. (MANFRÉ; MACHADO; PRADO, 2018, p.24)

De acordo com Manfré; Machado e Prado (2018) para despertarem tantos benefícios na vida dos leitores, o professor mediador deve estudar a simbologia dos textos apresentados, o contexto histórico das histórias, dessa forma as histórias terão um significado maior e transparecem de forma mais significativa no momento do ensino.

Outro ponto a ser destacado, pelos autores, é o fato de que as crianças são verdadeiras amantes de histórias, segundo Manfré; Machado e Prado (2018) elas tem um verdadeiro fascínio e gosto que ajuda na construção de ideias e descobertas, da entrada em outros lugares sem sair do lugar, do adentramento em outras épocas e conhecimentos de outros modos de agir e pensar, assim como a curiosidade de despertar soluções para problemas que surgem na vida real e podem ser comparados com problemas fictícios vivenciados por personagens.

De acordo com Brisolla e Santos (2019) a importância dos contos de fadas ocorre, pois estes têm a capacidade de partir de uma situação real e mesmo assim expressar situações que emocionam, e acabam criando uma linha afetiva e emocional tanto nos personagens quanto nos leitores. E também, durante o desenvolvimento da história a solução aparece de modo mágico, fantasioso, despertando a magia e o encantamento.

Esse tom de fantasia e magia, no dia a dia das crianças, traz uma leveza que segundo as autoras é necessária para o seu desenvolvimento integral. Elas defendem afirmando que quando entram em contato com histórias, principalmente contos de fadas, as crianças conseguem se socializar e são estimuladas a se expressar e tudo isso auxilia no amadurecimento psicológico destas. Outro fator importante é a formação leitora.

Uma psicanálise e interpretação a respeito dos contos de fadas

“Assim que eles estavam em segurança do outro lado e após caminharem um pouco, a floresta pareceu cada vez mais familiar, até que, finalmente, eles avistaram ao longe a casa de seu pai. Então, começaram a correr, entraram desembestadamente na sala e se atiraram no pescoço do pai”. (IRMÃOS GRIMM, 2020, p.56)

Bettelheim (1997) é a principal referência ao se falar em psicanálise de contos de fadas. O autor em sua obra principal explana, com riqueza de detalhes, as diversas interpretações de contos como “Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e A Bela Adormecida”. Segundo o autor:

Todos os bons contos de fadas têm significados em muitos níveis; só a criança pode saber quais significados são importantes para ela no momento. A medida que cresce, a criança descobre novos aspectos desses contos bem conhecidos, e isso lhe dá a convicção de que realmente amadureceu em compreensão, já que a mesma história agora revela tantas coisas novas para ela. (BETTELHEIM, 1997, p.7)

De acordo com Bettelheim (1997) ao ser introduzido os contos de fadas na vida da criança não é percebido logo de início suas entrelinhas e significados ocultos, isso vai ocorrendo com o passar dos anos e com o amadurecimento psicológico da criança. Mas esse sentido pleno da história, segundo o autor, deve ocorrer de forma espontânea na vida da criança, pois ela transforma um conhecimento prévio em algo significativo para si mesma.

De acordo com Corso e Corso (2006), mesmo com o passar dos anos os contos de fadas atraem o público infantil da mesma forma que sempre atraiu. Esse gênero não necessita obrigatoriamente apresentar fadas para ser um “conto de fadas”, basta ser fantasioso e conter algum elemento extraordinário, surpreendente e encantador, segundo os autores e será considerado como tal.

Corso e Corso (2006) dizem que, antigamente, a função dos contos de fadas não era a mesma que a dos tempos atuais. Antigamente os contos eram utilizados para explicar problemas relativos à fertilidade, por exemplo, mistérios da natureza e até passarem regras morais a respeito do comportamento das pessoas. A respeito do uso dos contos pelas crianças os autores afirmam:

Nas crianças, é mais fácil observar o impacto da ficção, elas se apegam a alguma história e usam-na para elaborar seus dramas íntimos, para dar colorido e imagens ao que estão vivendo. Elas a usam como era usado o mito em sociedades antigas, entram na trama oferecidas e tentam encaixar suas questões nos esquemas interpretativos previamente disponibilizados. (CORSO; CORSO, 2006, p.28-29)

Tendo convicção de como é precioso o conto na vida da criança, Corso e Corso (2006) defendem sua utilização na vida delas para desenvolver, além do repertório imaginário, um modo da criança resolver seus dilemas por si mesma, sem a intervenção de um adulto.

A respeito da interpretação dos contos de fadas Franz (1981) diz que cada conto de fada tem um significado psicológico essencial, cada um desses contos apresenta símbolos que tem um significado pertinente. Isso se dá pelo fato de que, antigamente, esses contos eram utilizados como método de ensino, principalmente para crianças.

Franz (1981) defende que os contos de fadas são uma linguagem de fácil entendimento para todos os públicos, mesmo apresentando tantos significados, pessoas de diferentes faixas etárias têm a capacidade de entender o básico das histórias e se encantar com o que leram. A autora também afirma que os contos têm a vantagem de ir além das diferenças culturais e raciais, o que justifica seu aparecimento em todas as partes do mundo, em suas diversas versões. Outro ponto é que a linguagem dos contos de fadas, segundo a autora, parece ser internacional de toda espécie humana, pois consegue conversar com todos esses povos sem comprometimento com idade, religião, entre outros.

CONCLUSÃO

Conclui-se, neste artigo, a importância e a relevância da leitura na vida dos seres humanos. Esta que faz parte de nossas vidas desde o início se mostra bastante eficiente, nos auxiliando a passar por diversos momentos e apresentando as mais inovadoras soluções. A leitura transforma a solidão em um momento prazeroso, é possível afirmar que quem lê um livro nunca está sozinho.

Para isso, é necessário que tal prática ocorra tanto em casa quanto na escola. Em casa estimulada pelos pais, na escola incentivada pelos professores. Estes, que além de serem leitores, devem buscar formas de levar a leitura à vida dos estudantes. É nesse momento que os contos de fadas aparecem. Sendo um meio de deleite para o público infantil de todas as épocas, este gênero tende a cativar cada vez mais leitores ao longo do tempo.

Entretanto, os contos de fadas apresentam muitos valores simbólicos, além de suas funções literárias. Se por um lado esse gênero literário diverte, fascina e encanta os leitores com seu enredo fantástico, seus personagens cativantes e suas conclusões positivas, por outro cria um cenário para análises psicológicas que este aponta. Em suas entrelinhas, os contos de fadas escondem o seu lado oposto de interpretação que é perceptível com o passar dos anos e com o amadurecimento psicológico do leitor. Contudo os contos de fadas continuam sendo uma prática dentre tantas bastante favorável e recomendável para a formação leitora de estudantes do mundo inteiro.

REFERÊNCIAS

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF, 2017.
Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf>. Acesso em: 07 set. 2021.

BRISOLLA, Livia dos Santos; SANTOS, Daniela Pereira dos. **Literatura na escola: os contos de fadas**. Disponível em: <file:///C:/Users/Asus/Downloads/60213-Texto%20do%20artigo-274151-1-10-20200229.pdf> Acesso em: 07 set. 2021.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre. Artmed, 2006.

COSTA, Marta Morais da. **Metodologias do Ensino da Literatura Infantil**. Curitiba: Editora IBPEX, 2013.

FRANZ, Marie Louise von. **A interpretação dos contos de fadas**. Rio de Janeiro. Edições Achiamé LTDA, 1981.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas dos Irmão Grimm**. Jandira – SP. Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda. 2020.

MACHADO, Fernanda Simões; MANFRE', Ademir Henrique; PRADO, Adriana. **A contribuição dos contos de fadas no processo de ensino de aprendizagens das crianças**. Disponível em: <file:///C:/Users/Asus/Downloads/A%20CONTRIBUI%C3%87%C3%83O%20DOS%20CONTOS%20DE%20FADAS%20NO%20PROCESSO%20DE%20ENSINO%20E%20APRENDIZAGEM%20DAS%20CRIAN%C3%87AS.pdf> Acesso em: 07 set. 2021.

RESSURREIÇÃO, Juliana Boeira da. **A importância dos contos de fadas no desenvolvimento da imaginação**. Disponível em: <http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro_2010/pdf/a_importancia_dos_contos_de_fadas_no_desenvolvimento_da_imaginacao.pdf> Acesso em: 07 set. 2021.

SILVA, Ezequiel Theodoro da; ZILBERMAN, Regina. **Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto**. São Paulo, Global Editora, 2008.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **O ato de ler fundamentos psicológicos para uma nova pedagogia da leitura**. São Paulo. Editora Cortez, 1992.

TONIN, Fabiana Bigaton. **Leitura Fruição na Escola: O que alunos e professores têm a dizer?** Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/319227/1/Tonin_FabianaBigaton_D.pdf> Acesso em: 07 set. 2021.

GÊNESE, CRIAÇÃO LITERÁRIA E TEORIZAÇÃO NA LEITURA DE FISIOLOGIA DA COMPOSIÇÃO, DE SILVIANO SANTIAGO, A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DESCOLONIAL

Francine Carla de Salles Cunha Rojas (UFMS)¹

Edgar César Nolasco (UFMS)²

RESUMO

O ensaio apresenta uma leitura do livro *Fisiologia da composição* (2020), de Silviano Santiago, a partir da proposta do autor segundo a qual para se conceber uma nova metodologia de leitura da literatura brasileira é necessário *desconstruir* a metodologia de leitura da Literatura Comparada. Para tanto a reflexão tem como mote principal o papel do caráter ensaístico evidenciado por Santiago, nas primeiras páginas do livro, e começa tecendo considerações acerca do proposto pelo crítico, para, então, deter-se na relação do ensaio com os corpos mencionados no texto, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Silviano Santiago. O recorte mencionado se desenvolve sob a égide da perspectiva descolonial por meio de conceitos como teorização e pensamento fronteiriço como método (MIGNOLO, 2010), e da intercorporeidade proposta por Juliano Garcia Pessanha em *Recusa do não-lugar* (2018). Nesse contexto, os conceitos de cópia e contribuição são revistos sob a ótica de texto / autor hóspede e texto / autor hospedeiro, tais noções, por sua vez, distanciam-se da abordagem tradicional da literatura comparada. Vale mencionar que a nova metodologia cunhada por Santiago ecoa as considerações de Antonio Candido acerca da relação entre literatura brasileira e a literatura comparada. Considera-se que um possível começo para a nova metodologia proposta por Santiago implica no papel do leitor para o desenvolvimento de uma leitura *outra* da literatura brasileira, uma vez que a desordem, anacronismo e a distorção são concebidos pelo olhar do leitor. Dessa forma, o leitor/escritor/intelectual latino-americano, atravessado pela condição colonial, se contrapõe ao modelo genérico de leitor/intelectual ideal.

Palavras-chave: Ensaio. Hospedagem. Corpos. Literatura Comparada. Literatura Brasileira.

¹ Membro do grupo de pesquisa NECC (Núcleo de Estudos Culturais Comparados). Mestre e Doutoranda em Estudos de Linguagens, UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), com bolsa CAPES. Orientada pelo prof. Dr. Edgar César Nolasco (UFMS).

² Mestre e Doutor em Literatura Comparada pela UFMG (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul). Professor da graduação em Letras e da pós-graduação em estudos de linguagens da UFMS. Orienta tese desenvolvida por Francine Carla de Salles Cunha Rojas acerca do ensaio biográfico fronteiriço.

POR UMA NOVA METODOLOGIA DE LEITURA DA LITERATURA BRASILEIRA³

Uma nova metodologia de leitura da literatura brasileira teria necessariamente de desconstruir a metodologia dominante na literatura comparada a fim de dar conta dos valores de cópia e de contribuição, reconhecendo, ainda, os princípios de originalidade em cópia inevitável. (SANTIAGO, 2020, p. 35).

Um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente. Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor. (PIGLIA, 2006, p. 19).

Em *Fisiologia da composição* (2020), Silviano Santiago se detém na gênese da obra literária e no processo de criação artística de Machado de Assis e Graciliano Ramos para, então, discorrer acerca de uma nova metodologia de leitura da Literatura Brasileira via desconstrução da metodologia de leitura dominante na Literatura Comparada. Nesse contexto, os conceitos de cópia e contribuição são revistos sob a ótica de texto / autor hóspede e texto / autor hospedeiro, tais noções, por sua vez, distanciam-se da abordagem tradicional da literatura comparada em que “[...] a Literatura Comparada busca detectar *analogias, parentescos e influências*” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96) sob o crivo da dívida para com a produção anterior.

Vale mencionar que a nova metodologia cunhada por Santiago ecoa as considerações de Antonio Candido, visto que entendo ser a afirmação de Candido, “[...] estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada [...]” (CANDIDO, 2004, p. 211), ao lado de Machado de Assis e Graciliano Ramos, uma parte da base da proposta de Santiago, ainda que esse, em *Fisiologia da composição*, afaste-se criticamente de Candido ao dissolver o paradigma da formação (da literatura brasileira). Em síntese, a presença do autor de *Formação da Literatura brasileira* (1959) encontra-se na relação entre literatura brasileira e literatura comparada, tal como indicou a afirmação acima, contudo, o afastamento crítico ocorre quando Santiago diverge do conceito de formação, por enxergar nele o endosso à condição periférica da literatura nacional em *comparação* (via semelhanças e diferenças) com a literatura estrangeira:

A endossar o paradigma da formação, cronológico por natureza, temos produzido *cópia* singular e sentimental do inatingível original europeu que, em termos da metodologia entoa vigente em literatura comparada, seria logo rebaixada criticamente pela condição de inferioridade nacional e periférica. (SANTIAGO, 2020, p. 34).

³ O livro foi lançado no final do primeiro ano de pandemia de covid-19, em 2020. Nesse sentido, em *live* de lançamento da obra, Santiago comenta sobre a solidão, a quarentena e as implicações dessas questões no processo de criação artística: “[...] esse paradoxo, a total solidão para você ter liberdade, ela coincide também com o confinamento que estamos vivendo durante a pandemia, que você é obrigado a confinar não por vontade própria, mas você é obrigado a confinar por necessidade. Então esses dois, o confinamento por desejo e o confinamento por necessidade ou a solidão por desejo e a solidão por necessidade, elas se combinaram na minha vida, enquanto eu escrevia esse livro [*Fisiologia da composição*] e é curioso, né?, como nunca eu tinha tido essa forma de confinamento, de solidão pela necessidade. Eu sempre fui uma pessoa com uma vida social razoável [...]” (Cf. CEPE. Lançamento do livro “Fisiologia da composição”, de Silviano Santiago. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TAtohepz00A> >. Acesso 20 jun. 2021). Ainda acerca de sua proposta de uma nova metodologia de leitura da Literatura Brasileira via Literatura Comparada, o crítico, em um segundo vídeo, no canal da TV Senado, que a melhor forma de ler Machado de Assis é em Literatura Comparada e não em Literatura Brasileira, visto que, no caso, Machado de Assis seria comparado a Lima Barreto, por exemplo, e perderia, pois não é um ativista (Cf. a conversa de Silviano Santiago com Canal da TV Senado em <https://www.youtube.com/watch?v=JKmZzlzIGwg>). Sobre o assunto, em *Fisiologia da composição* o autor atribui mais ao leitor o caráter ativista do que ao autor (Cf. página 140 de *Fisiologia da composição*).

Considero que um possível começo para a nova metodologia proposta por Santiago implica no papel do leitor para o desenvolvimento de uma leitura *outra* da literatura brasileira, uma vez que a desordem, anacronismo e a distorção são concebidos pelo olhar do leitor. Com isso, quero dizer que a apresentação de tal leitor foi iniciada no ensaio “O entre lugar do discurso latino-americano” (1971), em que o crítico já se atentava para tal questão ao ressaltar que “[...] as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo” (SANTIAGO, 2019, p. 25). Dessa forma, o leitor/escritor/intelectual latino-americano, atravessado pela condição colonial, se contrapõe ao modelo genérico de leitor/intelectual ideal. Em consonância à abordagem proposta pelo crítico brasileiro, em *O último leitor* (2006), Ricardo Piglia propõe ser a leitura passível de desvios, distorções e confusões e o leitor alguém que, na clínica da arte de ler, como anuncia a epígrafe, possui a *visão distorcida*. Nesse contexto, a distorção e a má visão metaforizam o desvio da norma (SANTIAGO, 2019). Em síntese, o leitor sobre o qual falo não é o leitor de centros hegemônicos do saber, mas sim aquele que é atravessado pela experiência da modernidade e, por extensão, pela colonialidade.

Nesse universo saturado de livros, em que tudo está escrito, só é possível reler, ler de outro modo. Por isso, uma das chaves desse leitor inventado por Borges é a liberdade no uso dos textos, a disposição para ler segundo o interesse e a necessidade. Uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis. (PIGLIA, 2006, p. 27).

Detenho-me no leitor, na esteira de Piglia e Santiago, pois desejo ressaltar que, para a concepção de uma nova metodologia da leitura, é necessário que se pense, primeiramente, no leitor dessa literatura. Dessa forma, a leitura que faço de *Fisiologia da composição* se propõe a refletir acerca do que Silviano Santiago denominou como uma nova metodologia de leitura da literatura brasileira por meio da literatura comparada, sob a perspectiva da escrita ensaística praticada pelo autor. Minha tese é a de que o ensaio transcende a forma imposta pelo gênero textual ao apresentar corpos em movimento (Machado / Graciliano / Silviano / leitor) no *corpo* do texto. Para desenvolver a tese, penso o ensaio na esteira da perspectiva descolonial, o que significa perceber a escrita ensaística como teorização e não como teoria (MIGNOLO, 2020). Assinalo que a leitura proposta *a partir do* livro de Silviano Santiago originou-se de uma teorização desenvolvida pelo crítico quando esse, consciente de sua trajetória acadêmica caracterizada pelos *desvios da norma, ativo e destruidor* (SANTIAGO, 2019, p. 18), propõe

[...] uma leitura da escrita da cultura e da literatura brasileira pelo viés pós-colonial, ou seja, saio em busca de motivações não eurocêtricas para dedicar-me ao trabalho didático e à reflexão crítica sobre a nacionalidade. Privilegio menos as postulações propriamente coloniais, às claras no texto, e mais as metáforas – onde o inconsciente do texto pode se tornar *manifesto* graças à análise – que explicitam a atividade a que se entregam os primeiros colonizadores (no caso, os marinheiros sob o comando do capitão Pedro Álvares Cabral) (SANTIAGO, 2020, p. 32).

O corpo teórico recriado no interior do ensaio para o seu desenvolvimento emerge do encontro entre a literatura comparada e a perspectiva descolonial. Nesse sentido, são essenciais os apontamentos de Antonio Candido, em *Recortes* (1996), Eneida Maria de Souza em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (2011), Leyla Perrone-Moisés em *Flores da escrivania: ensaios* (1990) e Tania Franco Carvalhal em “Sob a égide do cavaleiro errante” (2006), Edgar Cézár

Nolasco “Descolonizando a pesquisa acadêmica: teoria sem disciplinas” (2018), Juliano Garcia Pessanha em *Recusa do não-lugar* (2018) e Walter Mignolo em *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (2020), “Desafios decoloniais hoje” (2017a) e “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade” (2017b).

A nova metodologia de leitura mencionada por Silviano Santiago é apresentada na página 35 de *Fisiologia da composição*, nas palavras do crítico “Há um novo valor, o *anacronismo criativo e periférico*, que é impossível de ser compreendido na radicalidade evolutiva da historiografia iluminista, a não ser pela retomada do exigente conceito de *suplementaridade* [...]” (SANTIAGO, 2020, p. 35), visto que a evolução literária “[...] se dá em movimentos para frente e para trás” (SANTIAGO, 2020, p. 35). No contexto da proposta de Santiago, o *anacronismo criativo e periférico* ocorre pela relação entre as grafias-de-vida dos escritores Machado de Assis / Graciliano Ramos / Silviano Santiago.

Para entender melhor sobre como o conceito cunhado por Silviano Santiago *descarrilha* a metodologia de leitura dominante da Literatura Comparada é necessário retomar alguns noções comparatistas essenciais. Para tanto, início com a definição mencionada por Leyla Perrone-Moisés, na esteira de Pichois e Rosseau, acerca do que vem a ser a literatura comparada:

[...] arte metódica, pela busca de ligações, de analogias, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não, no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (PICHOS; ROSSEAU *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 92).

De acordo com tal definição, a literatura comparada é entendida como *método* que busca ligações e aproximações entre textos literários distantes ou não no tempo e espaço, condicionados a necessidade de pertencerem a uma mesma *tradição*. Na esteira da definição apresentada, o uso do termo *método* implica na exclusão do corpo / grafias-de-vida, dado que o termo remete ao método cartesiano (separação corpo / mente). Dentro desse escopo, o *anacronismo criativo e periférico* e a reflexão em torno da genealogia e criação literária de *Fisiologia da composição* não vingaria, pois toda a reflexão engendrada no livro considera o corpo (dos escritores e o dos textos) em sua teorização.

Outro ponto a ser desvirtuado dentro da ótica tradicional comparatista é as considerações acerca das *fontes e influências*. No texto, ainda que defenda propostas inovadoras como a de Jorge Luis Borges via “Kafka e seus precursores” (2007) e a antropofagia oswaldiana (1928), Perrone-Moisés teoriza dentro dos termos das semelhanças e diferenças, ou seja, no interior de um pensamento hierárquico (afinal, como a própria crítica nos lembra “Comparar é sempre ver semelhanças e diferenças”) (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96) ao defender a necessidade de encontrar “[...] uma concepção de tradição literária que nos liberte tanto do rancor da dívida quanto da veleidade da auto-suficiência” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98) Contrapondo-se a essa percepção, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Santiago diagnostica que

Seria necessário algum dia escrever um estudo psicanalítico sobre o prazer que pode transparecer no rosto de certo professores universitários quando descobrem uma influência, como se a verdade de um texto só pudesse ser assinalada pela dívida e pela imitação. (SANTIAGO, 2019, p. 20).

Desviar, ou para remeter a um termo caro a Santiago, descarrilhar a metodologia dominante de leitura da literatura comparada requer que se pense a relação entre literatura brasileira e literatura comparada. Como mencionado anteriormente, isso se dá via relação concebida por Antonio Candido, segundo a qual estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada. Em *Recortes*, Candido ressalta a vocação comparatista espontânea e informal (CANDIDO, 2004p. 212) que recai na literatura nacional e que, grosso modo, atravessada pelo passado colonial, reverbera a metodologia de fontes e influências, na qual a identificação de vínculos, relações contraídas entre literaturas e as citações de nomes (escritores / teóricos) geram o sentimento confortante de parentesco (CANDIDO, 2004, p. 211). Em suma, na genealogia traçada pelo autor de *Formação da literatura brasileira*, a Literatura Comparada praticada no Brasil é caracterizada pelo comparatismo difuso e espontâneo (CANDIDO, 2004, p. 211) em que imperam a metodologia da busca por fontes e influências, dívidas e cópias. Contraposta a visada tradicional, a metodologia defendida por Santiago defende que

A desconstruir o paradigma de formação, a vontade de deixar o corpo viver e o desejo de crítica e de criação artística devem evitar os estimulantes paregóricos da identidade nacional, submissos tanto ao paradigma do *universal* pelo eurocentrismo, que se difundiu e continuou a se difundir em colônias europeias, quanto ao paradigma da *formação*, que abole a diferença para calçar regionalmente a independências e a emancipação. (SANTIAGO, 2020, p. 34).

Portanto percebo que Santiago *descarrilha* a Literatura Comparada e, por extensão, seus conceitos-chaves: fontes, influência, dívida, texto pai, por meio dos conceitos de texto / autor / hospede e texto / autor / hospedeiro para superar noções como dívida, ou como mencionou Perrone-Moisés, *o rancor da dívida* (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98). Além do mais, o crítico *descarrilha* em um segundo sentido o comparatismo brasileiro ao ampliar a noção de método *a partir da* inscrição corporal dos autores e de si no corpo em movimento do texto.

DESOBEDECER O CORPUS E DESCOLONIZAR O CORPO: Silviano, Machado, Graciliano e além...

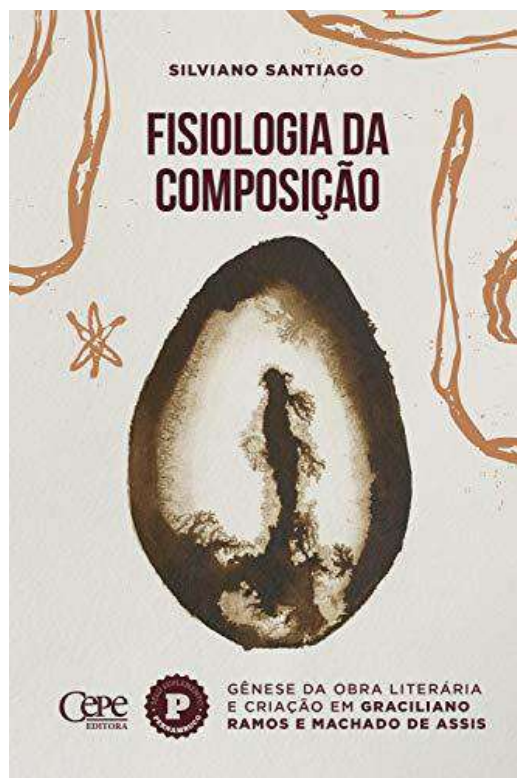
Precisamos aprender a falar do *bios* e do corpo; afinal uma pesquisa tem alma. (NOLASCO, 2018, p. 19).

[...] a composição é o ato de capturar a ficção na própria imaginação e para outros o ato de elaborar a ficção numa prosa. Capturar e elaborar. O ato de compor é para os primeiros o momento inexplicável e sublime em que um produto inesperado da imaginação é *capturado* pelo ficcionista, enquanto para os outros são “as horas enorme de procura”. No primeiro caso, a ficção cai dos céus, como que por milagre, enquanto no outro caso, ela é trabalhada na terra, minuto após minuto, palavra após palavra, página após página. (SANTIAGO, 2020, p. 55).

A discussão em torno do corpo, da criação e da gênese literária abordada por *Fisiologia da composição* é introduzida via capa do livro. A obra, sem título definido, é de autoria de Antonio Obá, artista conhecido por desenvolver em seus trabalhos reflexões sobre o corpo, em especial, o corpo negro, a religião e o preconceito. A imagem do ovo, no contexto do livro, metaforiza a experiência da gênese e da criação literária, além de reverter o conceito de origem como proposto pela Literatura Comparada de viés tradicional. Uma segunda analogia remete à condição corporal, cara ao livro, e

endossada pela *fisiologia*, parte da biologia que objetiva o estudo das funções dos órgãos bem como as transformações⁴, mencionada no título. De modo geral, o que evidencio é que Silviano Santiago assinala, desde já, que a *origem* e a *composição* da obra literária se dá *a partir do* corpo dos autores Machado / Graciliano / Santiago:

Imagem 1 – capa do livro *Fisiologia da composição*



Fonte: arquivo pessoal

A percepção de corpo é múltipla e indica várias direções. Uma delas corresponde ao corpo físico dos autores (Machado de Assis / Graciliano Ramos / Santiago), uma segunda diz respeito às sensibilidades biográficas, o corpo do texto e, por último, o corpo linguístico que, tal como foi mencionado por Santiago no início de seu livro, deve ser *desconstruído* para que, por sua vez, se entenda a literatura como a arte do *corpo presente* (SANTIAGO, 2020, p. 11). Dessa forma, é estabelecida uma relação homológica entre o corpo do autor e a composição literária (SANTIAGO, 2020, p. 11), na qual habita a linguagem.

No começo de seu livro, Silviano Santiago contextualiza a gênese de *Fisiologia da composição* ao remontar ao simpósio ocorrido na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio), cuja temática versava sobre “Literatura e artes de corpo presente”. Dessa forma, o crítico ressalta que diversas outras artes, entre tradicionais e modernas, tratam do corpo presente, contudo tal não é o caso da Literatura a não ser que

[...] se desconstrua a metáfora que sustenta o texto literário – a linguagem. Ou então, a literatura será arte de corpo humano presente – como proporei nesse ensaio que assume o paradoxo expresso no título do simpósio – por relação homológica entre o corpo do autor e a composição literária. (SANTIAGO, 2020 p. 11).

⁴ Definição que abstrai do dicionário médico online. Cf. <https://www.xn--dicionariomdico-0gb6k.com/fisiologia.html>.

Nas palavras do crítico, a literatura passa a ser arte de corpo humano presente pela desconstrução da linguagem e pela relação homológica entre o corpo do autor e a composição literária, tal relação homológica entre os corpos de Machado de Assis, Graciliano Ramos e Silviano Santiago é, em sua essência, de natureza comparatista. Nesses termos, a proposta de uma metodologia de leitura *outra* da literatura comparada, no interior do livro, é atravessada pela percepção bio-gráfica (MIGNOLO, 2017a, p. 16) como método. Em suma, a proposta metodológica do comparatismo tradicional não sustenta essa percepção *outra* erigida por Santiago por dois motivos: O primeiro consiste no fato de que o comparatismo de veia tradicional é de funcionamento sistemático (CARVALHAL, 2006, p. 15) e o segundo motivo diz respeito ao comparatismo disciplinar (CANDIDO, 2004, p. 211) aludido por Candido em *Recortes* (1996).

Disciplina e sistema são dois conceitos caros para a retórica moderna, uma vez que ambos endossam o *cogito* Cartesiano, segundo o qual há uma separação entre corpo e mente. De acordo com essa lógica, para se constituir um conhecimento *solidamente* amparado nos preceitos modernos de objetividade, é necessário, sobretudo, a exterioridade do *corpo* em prol do *corpus*. Uma das consequências derivadas desse pensamento é que a proposta de Santiago, sob o olhar moderno, torna-se inviável justamente porque aborda aquilo que a modernidade deseja exteriorizar, o corpo. A relação homológica, as grafias-de-vidas e o anacronismo criativo e periférico (SANTIAGO, 2020) objetivam a renovação dos métodos comparativos (CARVALHAL, 2006, p. 15). Por sua vez, o incorpóreo é o fundamento que orienta a Literatura Comparada tradicional e, por extensão, as semelhanças e diferenças, uma vez que no exercício comparativo tradicional compara-se *corpus*. Ou seja,

[...] o silêncio implícito no incorpóreo (tanto individual como social) é, ao mesmo tempo, a tomada de uma posição universal de poder em relação à qual as relações entre os sexos, as hierarquias sociais, as crenças nacionais ou religiosas e os preconceitos étnicos são categorias subalternas. (MIGNOLO, 2020, p. 155).

A ideia de método que emerge da teorização desenvolvida por Silviano Santiago, no livro, contrapõe-se a metodologia cartesiana justamente porque sua teorização emerge dos corpos. Nesse caso não existe o *corpus*, mas, como pontua o crítico, persevera a relação homológica entre os corpos dos três escritores. Em suma, ao construir uma abordagem *outra* do método pela desconstrução do cogito cartesiano, Santiago resgata o vocábulo ao mesmo tempo em que lhe atribui um novo significado. Não à revelia, na página 69, o leitor se depara com a crítica contumaz que Santiago direciona a René Descartes: “Ao prolongar o ato de pensar depois da morte, renuncia ao *cogito, ergo sum*, proposição filosófica fundamental, estabelecida por René Descartes. Sou defunto, logo ainda penso” (SANTIAGO, 2020, p. 69). Mais adiante, Santiago continua sua crítica ao ressaltar ser a perda (ou como prefiro pensar, o desprendimento) da racionalidade cartesiana a condição necessária para se pensar o corpo humano e a composição literária:

A perda da racionalidade cartesiana – como páginas adiante constataremos metaforicamente e também como dado da grafia-de-vida do autor – é instalada pela intermitência dos *terremotos do corpo humano* e se transforma na condição de digressões ou de *ausências*, no principal alicerce para a composição literária de memórias póstumas e na matéria privilegiada pela reflexão, que a legitima. (SANTIAGO, 2020, p. 71).

A metodologia *outra* defendida pelo autor é um projeto cujo esboço se inicia em um de seus livros basilares, *Uma literatura nos trópicos* (2019), segundo o qual propõe que, para declarar a falência da busca pelas fontes e influências, é necessário desenvolver uma crítica cujo o único valor de base seja a *diferença* (SANTIAGO, 2019, p. 21). A proposta de Santiago relaciona-se à concepção de método defendida por Walter Mignolo em *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad* (2014), posto que se trata de um. “[...] método necessariamente crítico e descolonial [...]” (MIGNOLO, 2014, p. 103 – 104)⁵.

Nesse contexto de desprendimento do incorpóreo e da racionalidade cartesiana, é basilar entender o livro enquanto teorização e considerar o caráter ensaístico para o qual nos chama a atenção o autor. Falo do compromisso que Santiago evidencia nas páginas iniciais de seu livro com a liberdade dos argumentos (SANTIAGO, 2020) e o caráter experimental (SANTIAGO, 2020) de sua teorização.

Embora enquadrada e circunscrita por princípios científicos, a operação homológica estará sendo usada, no presente estudo, pelos extremos, ou seja, de maneira radical e bastante livre. Daí o caráter experimental dos argumentos, vale dizer que a *Fisiologia da composição* se apresenta sob a forma de proposta *ensaística*. (SANTIAGO, 2020, p. 16).

Na teorização desenvolvida pelo autor, a liberdade dos argumentos e o caráter experimental culminam na proposta ensaística posta em prática no livro. A escolha por essa forma realça o compromisso do escritor com a teorização e com o corpo, uma vez que seguir os moldes acadêmicos (como a escolha por escrever artigos científicos nos moldes tradicionais) impossibilitariam o exercício da liberdade crítica aludida acima. O compromisso, a consciência crítica, a liberdade no manejo e na escolha de argumentos acerca da criação literária, assim como o caráter experimental de seu texto demonstram que para se alcançar o objetivo proposto, desconstruir a metodologia de leitura dominante da literatura comparada para se chegar a uma forma *outra* de ler a literatura brasileira, é necessário pensar a gênese e a criação literária, sob o viés da relação homológica entre Machado / Graciliano / Silviano, pelo crivo da teorização, não mais pensar e teorizar nos termos da política do conhecimento (MIGNOLO, 2017a, p. 16) e das teorias como mercadorias acadêmicas (MIGNOLO, 2020, p. 141) de exportação para a modernização (MIGNOLO, 2017b, p. 08).

Incorporo à teorização que engendro a distinção entre os termos (teorização e teoria), por entender que *Fisiologia da composição*, desde o esboço de sua proposta, passando pelo título, por sua proposta ensaística e pelo livro em si, constrói uma forma *outra* de fazer crítica, cujo compromisso é com as sensibilidades biográficas (MIGNOLO, 2020) ou percepções biográficas (MIGNOLO, 2017). Penso, portanto, a proposta de Silviano Santiago sobre desconstruir a metodologia de leitura dominante na literatura e o ensaio que deriva de sua proposta como uma teorização de *método fronteiro* (MIGNOLO, 2010), visto que o vocábulo (ensaio) acarreta, como já dito, diversos corpos ou *grafias-de-vida*, como propõe Santiago. Complementa minha leitura acerca do método que pensa *a partir do corpo* o conceito de intercorporeidade proposto por Juliano Garcia Pessanha (2018), uma vez que a relação entre os corpos supracitados não é regida pela gramática do sujeito / objeto, mas sim pelo encontro e por aquilo que Pessanha denominou como aliado-hospitaleiro, em que se

⁵ No original: “[...] um método necesariamente crítico y descolonial [...]” (MIGNOLO. *Desobediencia epistémica*, p. 103 – 104).

[...] permite a confusão no tráfico de gestos e todo tipo de mergulho extático na área surreal da intercorporeidade. Aliado – hospitaleiro é aquele que proíbe o uso do termo objeto para designá-lo e que não vê plágio e roubo por parte de seu em frente. (PESSANHA, 2018, p. 71).

Nesse sentido, no interior da relação homológica entre os escritores, Machado de Assis e Graciliano Ramos configuram-se como os aliados-hospitais de Silviano Santiago. Grosso modo, pensando nos termos de *Fisiologia da composição*, Santiago hospeda-se em Machado e em Graciliano através da intercorporeidade (PESSANHA, 2018) amparada na teorização acerca da gênese e da criação literária sob o viés dessa tríade.

Para estabelecer a intercorporeidade com Graciliano Ramos, Silviano Santiago tematiza o corpo do escritor através de elementos que compõem o livro *Memórias do cárcere*, como o café, tabaco, cachaça, libido e o encarceramento. Nessa questão, sobressai-se o aprisionamento e a relação entre *Memórias do cárcere* e *Em liberdade* (1981), visto que o corpo encarcerado é a grafia-de-vida ou, nas palavras de Silviano Santiago, a relação homológica (SANTIAGO, 2020, p. 11) que estabelece o elo entre o corpo de Graciliano e de Silviano que, em tempos de pandemia, encontra-se *encarcerado* em obediência às orientações disponibilizadas pelos órgãos competentes. Em última instância, o *encarceramento* também remete a uma segunda grafia-de-vida que relaciona os dois escritores e intelectuais, a dizer, a relação com a língua sendo que em Silviano Santiago tal questão diz respeito ao leitor / escritor / intelectual das margens que, no trânsito em grandes centros, precisa assimilar a língua hegemônica (no caso, o francês e, posteriormente, o inglês) para teorizar. Nesse caso, o corpo do escritor / leitor / intelectual latino encontra-se espremido entre línguas imperiais (MIGNOLO, 2017b, p. 12). No tocante a Graciliano Ramos, o corpo é duplamente subjugado, primeiro pela experiência do cárcere estipulado pela perseguição política e, segundo, pela gramática e sintaxe da língua:

O corpo do cidadão começa oprimido pela sintaxe, a gramática, e continuará prisioneiro, por ordem da Delegacia de Ordem Política e Social, da lei. Já liberto do cárcere, se quiser assumir a relação de um diário íntimo em liberdade, já que não pode escrevê-lo na cadeia, e transportar para o papel a grafia-de-vida da experiência recente, terá de continuar a se submeter à coerção da gramática e da sintaxe. (SANTIAGO, 2020, p. 47).

Em relação a Machado de Assis, a intercorporeidade / relação homológica com Silviano Santiago remonta, como já mencionado, ao romance *Machado* (2016) e culmina em *Fisiologia da composição*. Nesse contexto, a velhice do autor de *Memorial de Aires* (1908) é o fio condutor que costura a vida de Machado / Silviano. A *diferença* inscrita em seu livro mais atual é que a grafia-de-vida é ampliada para outras possibilidades além da morte e doença, como a epilepsia, a amizade com Mário de Alencar, as correspondências, *Esau e Jacó* (1904), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), a primogenitura e a relação com o leitor. Uma segunda grafia-de-vida que relaciona os corpos dos escritores é apresentada vestida pela metáfora do xadrez, na qual Machado de Assis é apresentado como enxadrista / problemista ao problematizar a instabilidade política (monarquia X república) através dos personagens Pedro e Paulo. Sob o olhar de Silviano, a instabilidade inerente ao livro de Machado viaja pelo tempo até *repousar* na instabilidade (social e política) realçada pela pandemia:

O autor de *Esau e Jacó* é, repetimos, o enxadrista, o problemista, daí a extraordinária atualidade democrática dessa obra neste momento em que, de novo e ainda sempre, a nação brasileira oscila entre a ameaça dos regimes de exceção e a cidadania manca (nunca plena e, por isso, nunca assumida por todas e todos, indiscriminadamente). Embora periférica, essa *diferença* se torna ameaçadora e terrível, diária, em tempos em que toda a humanidade passa por pandemia virótica. (SANTIAGO, 2020, p. 138).

A relação homológica e intercorporal entre Machado, Graciliano e Silviano, ao desconstruir o *cogito cartesiano*, apresenta uma nova metodologia de leitura da literatura brasileira via literatura comparada. Nesse interim, o desprendimento ativo de noções como dívida, parentesco, fonte e influência se fez necessário para a introdução de conceitos como texto / autor / hóspede e texto / autor / hospedeiro, não mais assombrados pela angústia da dívida para com o autor / texto de grandes centros. Dessa forma, *Fisiologia da composição* inscreve seu corpo textual, bem como o corpo dos autores ali inscritos, no cenário da crítica brasileira e da Literatura Comparada como obra basilar.

O COMEÇO E O FIM DO TÚNEL DA CRIAÇÃO: visões de Machado, Graciliano e Silviano

Uma vida: estudos, doenças, nomeações. E o resto? Os encontros, as amizades, os amores, as viagens, as leituras, os prazeres, os medos, as crenças, os gozos, as felicidades, as indignações, as tristezas: em uma só palavra: as ressonâncias? – No texto – mas não na obra. (BARTHES, 2003, p. 202).

O nascimento, a morte, o destino literário, a família, a nação, a identidade e a memória persistem ainda como os grandes temas que movem e compõem a escrita de todos os tempos. (SOUZA, 2011, p. 13).

Vou construir uma teoria para apanhar a minha vítima; vou construí-la de pedaços de outras criações, alheias, com as quais Graciliano Ramos não tem nada que ver; vou colher esses pedaços, entregando-me ao jogo livre das associações. (CARPEAUX, 1978, p. 27).

As grafias-de-vida que costuram os corpos de Machado de Assis, Graciliano Ramos e Silviano Santiago possibilitam que a metodologia dominante de leitura da literatura comparada seja *desconstruída*. Nesse contexto, o conceito de hospedagem proposto por Santiago avança os conceitos de dívida e influência do comparatismo tradicional e reverte a racionalidade cartesiana (SANTIAGO, 2020) em prol dos terremotos do corpo humano (SANTIAGO, 2020).

O encarceramento, a velhice, a morte, o medo, a dor, a experiência, a doença e tantos outros temas, a exemplo da epígrafe de Eneida Maria de Souza e Roland Barthes, compõem o método não somente de Silviano Santiago em relação a *Fisiologia da composição*, mas a gênese e a criação literária de Machado de Assis e Graciliano Ramos. Conceitos *outros* como relação homológica (de teor comparatista), intercorporeidade e grafias-de-vida realçam a longevidade de tais temas por transcender a discussão comparatista de veia tradicional e por lembrar que crítica e ficção são consequências de escolhas, afetos, vivências e sensibilidades (MIGNOLO, 2020).

Não à revelia, a escolha pela *forma* ensaística (em contraposição ao formato tradicional de artigo científico), mencionada por Santiago ainda nas primeiras páginas de seu livro, enlaça as múltiplas paixões que regem literatura, vida e crítica e reflete o compromisso com a liberdade criativa

/ crítica e com o caráter experimental dos argumentos. Tais valores são postos em prática no desenrolar do grande ensaio que é *Fisiologia da composição* nos recordam que o crítico é, antes de tudo, um leitor *desviante* (PIGLIA, 2006), que lê mal e que distorce o texto como prática de leitura desconstrutora / descolonizadora, cujo mérito é o de “[...] deslocar saberes consolidados, de se entregar à prática do jogo ambivalente dos conceitos e de optar pelo excesso produzido pelo olhar suplementar do ficcionista ou do ensaísta” (SOUZA, 2011, p. 171).

Leitor *desviante*, no sentido atribuído por Ricardo Piglia, Santiago inscreve *Fisiologia da composição* no cenário crítico brasileiro como uma obra crítica / ensaística que desconstrói conceitos tradicionais ao mesmo tempo em que apresenta concepções que atravessam gênese, criação literária e crítica, além de ressaltar que uma prática *outra* comparatista deve ser atravessada pela inscrição do corpo (NOLASCO, 2018, p. 12 - 13) e do compromisso teórico (NOLASCO, 2018, p. 12 – 13) do(a) crítico(a).

Quiçá uma das lições mais importantes que abstraio do ensaio, mas implícita na obra de Santiago como um todo, seja a da postura crítica e a da consciência de que um projeto dessa envergadura, uma nova proposta metodológica de leitura da literatura brasileira via literatura comparada, deriva de um processo que remonta a publicações anteriores. Endossa minha percepção, por exemplo, a epígrafe que inicia *Em liberdade* (1981), retirada do ensaio “Visões de Graciliano Ramos”, de Otto Maria Carpeaux, “Vou construir o meu Graciliano Ramos” (CARPEAUX, 1978, p. 27). Volto a dizer, a menção a um livro anterior de Santiago e ao texto de Carpeaux assinalam que *Fisiologia da composição* não é fruto exclusivo da clausura involuntária consequência da pandemia, mas é parte de um projeto maior cuja gênese remonta ao período de gestação do diário inventado e ao período em que o escritor passou a ser interessar pela doença, velhice e morte de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação liberdade, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visões de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**: seleção de textos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CARVALHAL, Tania Franco. Sob a égide do cavaleiro errante. 2006. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/111>. Acesso em: 01 jun. 2021.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del signo, 2014.
- _____. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- _____. Desafios decoloniais hoje. 2017a. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>>. Acesso em: 01 jun. 2021.
- _____. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. 2017b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 01 jun. 2021.
- NOLASCO, Edgar César. Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7725>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivania**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: UBU, 2018.
- PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. Companhia das Letras: São Paulo, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe Editora, 2019.
- _____. **Fisiologia da composição**. Recife: Cepe, 2020.
- SOUZA, Eneida Maria. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JOÃO W. NERY E A REFORMULAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS DE SEXO/GÊNERO

Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa (USP)¹

RESUMO

Neste texto analisaremos como as autobiografias *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984) e *Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois* (2011), de João W. Nery, nos revelam as lutas por reconhecimento das expressões de sexo/gênero do autor a partir do uso e da reformulação das categorias médico psiquiátricas sobre experiências transexuais. Investigaremos como a noção patológica de transexualismo, forjada em meados do século XX, opera como chave de autorreconhecimento para Nery em seu primeiro livro, mas é criticada e reformulada em sua publicação seguinte. Além disso, apontaremos como certas expressões de Nery, por si só, não cabem nos moldes transexuais propostos pela literatura médica da época. Proporemos que a insuficiência desses discursos se deve à sua formulação como um estereótipo de sexo/gênero que está mais conectado às matrizes culturais hegemônicas do que às expressões autorais de Nery. Com isso, criticaremos a solidificação do discurso médico patológico como regulador de experiências nomeadas como transexuais, e indicaremos as expressões de Nery como aberturas para outras significações possíveis além da ordem de sexo/gênero hegemônica.

Palavras-chave: Autobiografia; Transexualidade. Poder. Estudos de gênero. Literatura brasileira.

¹ Mestrando no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista CAPES. Orientado pelo Professor Dr. Mário César Lugarinho.

João W. Nery (1950 - 2018) é reconhecido como um dos patronos do ativismo trans brasileiro. Desde os anos 80, ele lutou por visibilidade e reconhecimento das identidades trans, principalmente, das transmasculinidades. Nas últimas décadas, Nery atuou como militante pelas causas trans e criou importantes redes de apoio, de acolhimento e de informações, por meio de redes sociais. Nery publicou três autobiografias ao longo de sua vida. A primeira foi *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984), em que narrou a formação de sua identidade de sexo/gênero desde a infância até as primeiras cirurgias de transgenitalização, que realizou ilegalmente durante a ditadura militar brasileira. Seu segundo livro, intitulado *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011), foi uma releitura do primeiro livro com algumas modificações e acréscimos de novas experiências, como as da paternidade.

Uma das diferenças notáveis entre os dois primeiros livros de Nery é a mudança de perspectiva sobre o conceito de experiência transexual. Em *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984), Nery relata que se deu conta da existência da realização de cirurgias transgenitais ao se deparar com uma revista francesa em um mochilão pela Europa (cf. NERY, 1984, p. 121). Esse episódio permitiu que o autor acesse uma categoria de inteligibilidade para suas vivências, a saber, a classificação “transexual”, inserida no DSM III - Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, no ano de 1980.

Nas décadas de 70 e 80, os discursos médicos sobre o transexualismo [sic]² ganharam território na Europa e nos Estados Unidos como uma categoria de entendimento de certas experiências de sexo/gênero proposta pela literatura e pelas práticas médicas psiquiátricas. Tal movimento de classificação e de exigência da expressão sexual como parte do espaço público, sujeito a intervenções, é descrito como característica dos regimes de ordenação do saber, por Michel Foucault, em *História da sexualidade I: a vontade de saber* (1985). O intento de Foucault é indicar como as estruturas de poder produzem a sexualidade, e não apenas a cerceiam, ao estimularem os relatos e as confissões sexuais, a fim de serem traduzidas pelas comunidades médicas a serviço das ordens do poder.

Berenice Bento, no livro *O que é transexualidade?* (2017), se aproxima das perspectivas de Foucault, sobre a relação entre a confissão e a formalização médico patológica dos relatos de sexualidade, ao apontar certas ordens ou lógicas culturais hegemônicas como responsáveis pela caracterização da experiência transexual. Sobre essa possível gênese, lemos:

A transexualidade é um desdobramento inevitável de uma ordem de gênero que estabelece a inteligibilidade dos gêneros no corpo. A partir do século XX, precisamente a partir de 1950, se observou um saber médico específico para esta experiência identitária que se materializou em diagnósticos diferenciados (BENTO, 2017, p. 9).

Notemos, assim, como há a conexão necessária entre a categoria transexual e a doença, ou o transtorno. Essa circunscrição, a um só tempo, confere inteligibilidade a determinadas experiências e as inscreve como matéria dos saberes médicos. Dessa maneira, qualquer pessoa que se nomeie ou que seja nomeada como transexual estará sujeita, isto é, será tornada sujeito e será sujeitada/subalternizada, às ordens e protocolos médicos que detêm o poder de regulação dessas vivências.

² A noção de “transexualismo”, de significação patológica, ainda é encontrada nas últimas versões dos manuais DSM – 5 (2014) e CID – 10 (1993) de classificação de doenças. Os ativismos trans e travestis se opõem a tal termo, nas últimas décadas, e o reformulam como “transexualidade”, em um movimento similar ao realizado com os termos homossexualismo/homossexualidade.

A criação de uma categoria médica exige um método de verificação das confissões, a fim de medir suas verdades, ou seja, a correspondência entre aquilo que se escuta e o que os manuais descrevem como experiência transexual. Um dos critérios fundamentais na descrição da experiência do “transexual verdadeiro” (BENTO, 2017, p. 34), é a noção de “disforia de gênero”. Criada por John Money, psiquiatra estadunidense, em 1973 (cf. BENTO, 2017, p. 71), a “disforia de gênero” foi caracterizada como um sentimento de inadequação entre o sexo genital e o gênero ou papel social de uma pessoa, que necessitaria, portanto, de intervenções médicas cirúrgicas e hormonais para se “readequar” à sua autoimagem.

Essa perspectiva pressupõe uma distinção entre o corpo e as expressões de si que configura certa noção popular da transexualidade como uma experiência de nascer no “corpo errado” (cf. NASCIMENTO, 2021, p. 96). A noção de “erro” também está presente no título do primeiro livro de Nery, que poderia ser pensado tanto como índice de enquadramento nos discursos médicos transexuais da época, como chave de inteligibilidade para suas experiências, quanto como noção jurídica de “erro de pessoa”, justificativa para certos divórcios na literatura jurídica. Em uma matéria intitulada “Contradança de sexos”, de Plínio Barreto, no jornal O Estado de São Paulo, encontramos uma reflexão sobre a possibilidade de alegação de “erro de pessoa” associada a mudanças de sexo/gênero de uma das partes do casamento. O jornalista menciona cirurgias e mudanças dos papéis sexuais como potenciais problemas para casamentos afetados por acontecimentos descritos da seguinte maneira: “constantemente chegam notícias, da Europa e da América, de que o cidadão X, respeitável chefe de família, pai de vários filhos, se transformou em mulher e que dona Y, graciosa dona de casa, muito devotada ao lar, se converteu em homem” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 28/03/54, p. 7).

Ainda que jornais brasileiros circulassem esporadicamente temas transexuais décadas antes da publicação de Nery, como no caso acima, a popularização dos termos se deu nos anos 80, principalmente, a partir da visibilidade da modelo Roberta Close, com quem Nery é comparado na ocasião do lançamento de seu primeiro livro (cf. JORNAL DO COMÉRCIO RJ, 02/06/1985 p. 4). Importante reforçar que a experiência transexual é relatada como um fenômeno médico nas matérias jornalísticas citadas, o que reforça a noção do discurso psiquiátrico como uma chave de inteligibilidade de certas experiências de sexo/gênero.

O contexto socioeconômico de Nery e sua formação profissional como psicólogo, possivelmente, também contribuíram em sua autonegação como “transexual”. O uso de tal “gramática normativa” (ARÁN, 2006) e de nomeações forjadas pelo sistema de sexo/gênero hegemônico, parece ser empregada por Nery como estratégia para visibilizar suas experiências e inscrevê-las socialmente, ainda que por meio de um discurso patológico. Certas formulações em *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984) se aproximam da literatura médica, como na abertura do relato, em que lemos a constatação do autor: “ter nascido homem, aprisionado num corpo de mulher” (NERY, 1984, p. 7), ou em frases como: “meu corpo mentia contra mim” (NERY, 1984, p. 26).

No capítulo VIII do livro, intitulado “Retribuindo a ajuda”, Nery narra sua participação em um congresso científico em torno do conceito de “disforia de gênero”, a convite de seu psiquiatra, para que fosse exibido como caso de “transexualismo feminino”. Notemos como o termo “feminino”, de designação da cultura hegemônica, prevalecia na denominação de casos como o de Nery, que atualmente seriam nomeados, segundo o ativismo trans, como “homens transexuais”. Nesse último caso, a lógica da nomeação é modificada, dando preferência às expressões de sexo/gênero daquele que se nomeia em vez das preferências hegemônicas.

No capítulo citado, Nery relata as discussões ocorridas no congresso, que apresentavam o fenômeno transexual como um desacordo entre a vivência psíquica/autorreconhecimento do indivíduo e seu corpo. Nesse capítulo, também encontramos a noção de “erro de natureza” (NERY, 1984, p. 162), que se aproxima de nossas discussões anteriores sobre certo desacordo entre mente e corpo proposto pela literatura médica.

Os discursos médicos sobre as experiências transexuais nos anos 80 parecem operar segundo estereótipos (MOSSE, 2000) de vivências de sexo/gênero. Com isso, queremos dizer que tais discursos funcionavam como ordenadores e reguladores de experiências as qualificando, unicamente, como doenças por desviarem de uma ordem hegemônica tida como “normal”. A experiência nomeada como transexual, dessa maneira, se solidificou segundo modelos de masculinidade e de feminilidade de uma cultura hegemônica ocidental pautada no dimorfismo sexual, a saber, na prescrição da existência de apenas dois modelos genitais. Assim, o discurso médico poderia ser pensado como um modelo inscrito social e historicamente no sistema de sexo/gênero a ponto de não sabermos qual a origem do fenômeno transexual: o discurso médico ou as confissões?

Propomos investigar o sistema de sexo/gênero hegemônico como um sistema de dominação, em que os dominados somatizam as relações sociais da dominação (cf. BOURDIEU, 2014, p. 41) a ponto de repetirem os sintomas e critérios previstos pela literatura sexual. Bourdieu aponta que o hábito, presente no corpo, nos pensamentos e nos sentimentos de uma pessoa, contribuem para a fixação das ordens arbitrárias da dominação, como lemos no trecho: “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às reações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até autodesprezo sistemáticos” (BOURDIEU, 2014, p. 56).

Certas expressões de Nery corroboram com essa perspectiva na medida em que a violência sobre si mesmo acometia o autor ao se relacionar com o espelho (cf. NERY, 1984, p. 52). O que pareceria ser uma revolta pela incongruência entre o eu e sua imagem virtual se revela como uma teia complexa de relações de poder e de dominação que se inscrevem na vida de uma pessoa consigo mesma. Encontramos sinais dessa complexidade em outras passagens de Nery, como no seguinte trecho:

Ao mesmo tempo que meu corpo era eu, também não era. Quando tomava banho, por exemplo, sentia que não dava banho num corpo estranho, mas em mim. Quando havia um machucado, tratava dele, mas com a finalidade última de ficar bom. A própria gesticulação, os trejeitos das mãos, do rosto, etc transmitiam o que eu sentia e queria dizer. No entanto, era por intermédio desse corpo, do que ele tinha e fazia, que as pessoas me confundiam com uma mulher! (NERY, 1984, p. 43).

O estranhamento do próprio corpo pode ser lido como um efeito da falta de reconhecimento da masculinidade não-hegemônica de Nery nas relações sociais, e não um “transtorno mental”. Isto é, o desacordo que o discurso médico da época atribuía somente ao indivíduo, o cindindo entre mente e corpo incongruentes, pode ser lido como um processo social e histórico de produção de discordância, na medida em que as expressões de Nery não cabiam nas expectativas de certas ordens culturais. Poderíamos questionar: não seria a disforia de gênero um efeito de uma relação social abusiva e excludente em relação às diversidades de sexo/gênero, em vez de uma sensação gerada por um suposto “erro da natureza”?

Os sistemas de sexo/gênero não apenas regulam as categorias de homem e mulher, mas também conformam diferentes expressões nesse modelo binário e restrito, excluindo e apagando

qualquer possibilidade de diferença. Pierre Bourdieu investiga, em *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica* (2014), a persistência de sistemas de dominação de sexo/gênero em algumas sociedades. O autor defende que tal sistema é constituído historicamente como a-histórico, em um tipo de paradoxo que cria e estabelece o *habitus* social da dominação como um dado natural. Essa perspectiva, partilhada por teóricos *queer* como Judith Butler (2003) e Paul B. Preciado (2020), reforça como as ordens sócio-históricas atuam nas vivências de sexo/gênero produzindo corpos, linguagens, costumes e sentidos.

Em *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011), Nery suprime o capítulo VIII de *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984), que citamos, possivelmente porque ele havia se afastado da gramática patológica transexual por conta do crescente ativismo trans e travesti brasileiro. Nery adiciona em seu segundo livro uma nota advertindo que, no novo contexto, alguns países como a França já haviam deixado de considerar as experiências transexuais como patologias, e países como a Argentina já haviam aprovado uma lei de identidade de gênero, que autorizava a mudança de nomes e gêneros nos documentos sem a necessidade de cirurgias ou tratamentos hormonais (cf. NERY, 2011, p. 11). Essa nota parece ter sido adicionada ao longo das reimpressões de seu livro e demonstra a preocupação do autor com as mudanças sociais na luta por reconhecimento (HONNETH, 2003) das vivências trans como existências naturais.

Com o crescimento dos ativismos pela despatologização das identidades trans, a literatura médica foi, e continua sendo, pressionada a modificar suas definições. Atualmente a noção psiquiátrica de “disforia de gênero” é proposta nos seguintes termos: “sofrimento que pode acompanhar a incongruência entre o gênero experimentado ou expresso e o gênero designado de uma pessoa” (DSM-5, 2014, p. 451). Notemos como a última versão do DSM (2014) descreve a disforia como um sofrimento advindo da diferença entre gêneros e não mais como um sofrimento advindo de uma relação entre o gênero, ou seja, a vivência social, e o sexo genital. O termo gênero, nesse contexto, ressalta a historicidade e os processos sociais que configuram as ordens de sexo/gênero, assim, se afastando de uma lógica discursiva que pressupõe o desacordo ou a incongruência entre a mente e o corpo.

Quando refletimos sobre as experiências transexuais de Nery como uma luta social por reconhecimento, adentramos uma camada textual autobiográfica que revela sistemas e lógicas de sexo/gênero que não previstas nos discursos médicos hegemônicos. Em seus dois livros, Nery relatou a si mesmo como masculino antes de qualquer nomeação transexual em sua vida. Encontramos tais marcações em frases como: “éramos quatro, sendo eu o terceiro e único filho” (NERY, 1984, p. 21), o que revela um autorreconhecimento que reescreve a própria história das nomeações compulsoriamente femininas pelas quais o autor teve que passar.

Em outro trecho sobre a infância, Nery diz que, ao ser chamado de “menina” pelos adultos, corrigia mentalmente para “menino” (cf. NERY, 1984, p. 25). A autoidentificação masculina é apresentada com bastante firmeza ao longo de todo o livro. O conflito surgia, segundo o autor, na medida em que o reconhecimento de sua masculinidade não acontecia pelas pessoas à sua volta. Saber-se homem, mas não ser reconhecido pelos outros como tal, pode ser lido na seguinte frase: “esta absurda defasagem entre a minha auto-imagem e a imagem que as pessoas faziam de mim” (NERY, 1984, p. 29). Assim, as relações sociais podem ser compreendidas como produtoras da somatização do sofrimento, tal qual lemos em Bourdieu (2014).

Ao relatar a si mesmo como masculino desde a infância, Nery abala as expectativas da ordem de sexo/gênero dominante, o que inclui as narrativas médico patológicas sobre transexualidade. Na

medida em que Nery se autoneomeia como masculino, ele ressignifica também a linguagem e as lógicas dos discursos biológicos hegemônicos. Exemplo disso encontramos em frases de percepções de si na infância como: “quando ela tocou no meu pênis mirim” (NERY, 1984, p. 75), e em: “sabia que não possuía um pinto tão grande como o dos outros meninos da minha idade” (NERY, 1984, p. 25). Com isso, notamos o reconhecimento e a nomeação do próprio genital a contrapelo da lógica hegemônica que, por sua vez, o definiu como feminino ao nascer. Essa mudança de linguagem, que pode parecer um mero efeito retórico para as percepções normativas hegemônicas, revela um outro *habitus* (cf. BOURDIEU, 2014), uma outra lógica ou ordem de sexo/gênero experienciada pelo autor.

Defendemos que tanto em *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984), um livro escrito em certa consonância com os discursos médico da época, quanto em *Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois* (2011), em que Nery já assume uma posição crítica em relação a tais discursos patológicos, as narrativas expressam diferenças na gramática normativa da transexualidade (ARÁN, 2006). Essas diferenças em relação às lógicas hegemônicas de sexo/gênero ressignificam a língua normativa e indicam naturezas culturais que permanecem invisíveis e ininteligíveis às ordens ocidentais. Com isso, queremos dizer que mesmo que Nery utilize o termo “transexual”, “pênis” e “menino”, a linguagem do autor guarda certa obscuridade que “pode apontar o caminho para uma nova imagem de pensamento” (SODRÉ, 2017, p. 64), para uma outra perspectiva de vida.

Nesse sentido, sugerimos que as expressões de sexo/gênero de Nery não são completamente inteligíveis para os ordens de dominação, pois reformulam tanto os estereótipos transexuais normativos quanto os estereótipos de uma masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERSCHIMDT, 2013) concebida como um ideal inatingível, porém obrigatoriamente almejável.

No texto de Nery, encontramos um exemplo de modelo de masculinidade que o ajudou a dar vazão às suas expressões na infância. Nery narra que havia criado um *alter ego* chamado Miguel, que vivenciava em brincadeiras secretas com sua irmã (cf. NERY, 1984, p. 29), e que se baseava no empregado de sua família que morava na garagem em troca de pequenos serviços e consertos. O espelhamento ocorre, dessa maneira, a partir de um deslocamento de classe social. O autor é afetado pela masculinidade de um trabalhador que vivia em um quarto improvisado, com poucas roupas usadas, vindas do pai de Nery, e objetos pessoais (cf. NERY, 1984, p. 30). Essa masculinidade parecia mais próxima à percepção de Nery do que a masculinidade de seu pai. Talvez haja nesse espelhamento um entrecruzamento de expressões subalternizadas pela cultura hegemônica, a saber, da condição de classe do trabalhador, e da condição de sexo/gênero de Nery.

Em uma tentativa de “encarnar” (NERY, 1984, p. 31) a figura de seu Jorge/seu Sebastião³ na infância, Nery relata ter imitado os rituais do homem em seus costumes de ouvir rádio deitado na cama, fazer a barba e pentear o cabelo. Ao final dos atos, o autor concluiu: “mas não adiantava... Eu não conseguia sentir, fazendo, o mesmo que sentia vendo-o fazer” (NERY, 1984, p. 31). Isto é, a reprodução de certos modelos, nomeados culturalmente como masculinos, pareciam mais “adequados” aos hábitos do trabalhador do que aos de Nery. A interdição do deleite aparece, assim, como uma ordem de sexo/gênero hegemônica sobre as memórias somáticas do autor.

³ O trabalhador é chamado de “seu Jorge” em *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984) e de “seu Sebastião” em *Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois* (2011). A diferença de nomes se dá com quase todos os personagens/pessoas do livro por razão do primeiro livro ter sido escrito durante a ditadura militar brasileira, em que as cirurgias de transgenitalização relatadas eram tidas como crimes no país. Por isso, Nery modifica nomes, inclusive o seu próprio – João W. Nery era um pseudônimo na época de seu primeiro livro - para preservar sua identificação e sua localização.

É fundamental considerar que as expressões de sexo/gênero de Nery ampliam as noções estabelecidas para as experiências transexuais e masculinas hegemônicas. O reconhecimento e a nomeação de suas masculinidades, mesmo antes de qualquer intervenção cirúrgica, indicam que há uma familiaridade e um pertencimento ao próprio corpo frequentemente negado e interditado pelos discursos dominantes. Nesse sentido, Nery reformula certos estereótipos de sexo/gênero e aponta para a existência de outras ordens, culturas e naturezas que permanecem como ininteligíveis às lógicas normativas hegemônicas.

Assim, nos contentaremos com este breve e inicial levantamento de reformulações de estereótipos, a partir da obra de Nery, reconhecendo e reafirmando que suas expressões não se reduzem aos moldes e expectativas hegemônicas, seja da transexualidade ou da masculinidade. Em vez disso, suas existências resistem e traduzem as ordens culturais dominantes imprimindo sobre elas marcas de suas diferenças, a despeito das subalternizações sistemáticas pelas quais passam.

REFERÊNCIAS

- ARÁN, Márcia. A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. **Revista Ágora** (Rio de Janeiro), v. IX, n. 1, jan/jun, 2006, pp. 49-63.
- BENTO, Berenice. **O que é transexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CONNELL, Raewyn; MESSERSCHIMDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(1): 424, janeiro-abril/2013, pp. 241-282.
- DSM – 5. **Manual Diagnóstico e Estatístico de Doenças Mentais.** Porto Alegre: Artmed, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais.** São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MOSSE, George. **La imagen del hombre: la creación de la masculinidad moderna.** L. Madrid: Talasa, 2000.
- NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.
- NERY, João W. **Erro de pessoa: Joana ou João?** Rio de Janeiro: Record, 1984.
- NERY, João W. **Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois.** São Paulo, Leya, 2011.
- PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Acervos jornalísticos mencionados

- BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em <<https://bndigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 11 ago.2019.
- ESTADÃO. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

LITERALIDADE, ESCRIVÊNCIA E A MEMÓRIA COLETIVA NAS NARRATIVAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO: MARCAS DO REAL

Wagner Santos Araujo (UNESP - ARARAQUARA)

Orientador: Paulo Cesar Andrade da Silva (UNESP – ARARAQUARA)
PPGELI – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

RESUMO

O presente artigo corresponde às impressões iniciais da pesquisa de doutorado acerca do universo narrativo de Conceição Evaristo. Tem por objetivo promover uma reflexão sobre o processo de literalidade da obra enquanto instância plurissignificativa no processo de condução de um fazer realístico particular em suas narrativas. A partir das contribuições teóricas de Halbwachs (2006) sobre o conceito de memória coletiva, a pesquisa visa relacionar a escrita da autora em seu processo de escrivência e literalidade com as instâncias mediadoras do real. Desta feita, o conceito de memória coletiva nos garante perceber nas narrativas ficcionais, mediada pelo tratamento da linguagem utilizada, os matizes representativos do sofrimento e das violências voltadas ao povo negro, sobretudo, das mulheres negras – personagens recorrentes na escrita de Evaristo. Tais aspectos poderão ser percebidos a partir da análise dos contos *Olhos d'água*, *Ana Davenga* e *Maria* e do romance *Ponciá Vicêncio*, os quais encurtem ao leitor diferentes modos do sentir e apresentam, enquanto temática, elementos voltados à escravidão, tal como subalternidade, violência e consciência. Por meio do olhar analítico decolonial, que compreende a importância do passado, mas o lê sob um olhar euro descentralizado e pelo pensamento de Stuart Hall (2020) no que rege as identidades, o artigo visa explicitar as reflexões dessa fase inicial da pesquisa.

Palavras-chaves: Literalidade. Realismo. Memória Coletiva Representação. Feminino.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Escrever literatura é uma tarefa um tanto quanto complexa. Escrever sobre literatura é colocar em relevo essa complexidade para a partir desse ponto traduzir intencionalidades, explorar metáforas e reconhecer os bens culturais manifestados em palavras. Palavras essas que ganham significados e se ressignificam na interação com outro, pelo outro e principalmente com outro, pois ler é dialogar em passos largos com a possibilidade de reconhecer o que esse outro (o autor) se propõe a dizer pelo dito (o enunciado em sua dimensão objetiva) e pelo não dito (os implícitos que nos orientam pela subjetividade e pela experiência de leitura de mundo).

Esse artigo se propõe a fazer esse percurso: por meio da literalidade “conjunto de características específicas (linguísticas, semióticas, sociológicas) que permitem considerar um texto como literário”. (Cf. Dicionário Eletrônico Houaiss), compreender os marcos de cognição social presentes em três contos de Conceição Evaristo de seu livro “Olhos d’água” e do romance *Ponciá Vicêncio*. Para tanto, nos valeremos dos pressupostos teóricos de Halbwachs (2006), Stuart Hall (2020) e a fortuna crítica referente à decolonialidade e o conceito de devir e das diferentes instâncias teóricas sobre a ideia de realismo na contemporaneidade. Desta feita, se propõe evidenciar as instâncias do real presentes nos contos “Olhos d’água – que dá nome à obra, “Ana Davenga” e “Maria” e do romance *Ponciá Vicêncio*, a fim de depreender do discurso literário os elementos que atualizam a noção de permanência do pensamento escravista, no que rege violências, a subalternidade e a estereotipação dos corpos negros femininos.

Os três contos e o romance apresentam três elementos significativos para compor parte da percepção de mundo da autora e, conseqüentemente, a identidade imagiada: a negritude, o ser mulher e a pobreza. Sob essas categorias, o presente estudo buscará compreender, por meio da metodologia teórico-analítica, as marcas do real e identificar os marcos de cognição sociais, compreendidos como fundamentais para se conhecer, e reconhecer o seu passado matriz, (fundador) e assim compreender seu presente. Assim, parte-se do princípio de que toda cognição social é avaliativa nas suas implicações, uma vez que sempre existe alguma forma de envolvimento afetivo entre quem percebe e quem é percebido enquanto fruto de continuidades e de pensamentos voltados a um imaginário que coloca a condição da mulher negra, sempre atrelada ao sofrimento, objetivação dos corpos e subalternidade.

Desta feita, o questionamento a partir dessa perspectiva teórica se faz sobre qual o papel da ausência de saberes no nível da consciência do agente durante o processamento da informação, ou seja, a importância de se conhecer o passado a fim de perceber na contemporaneidade sua existência, não a repetição de um modo de ser e agir, pautado em achismos ou estereótipos. Tal abordagem será compreendida, nesse trabalho, enquanto história (gênese dos comportamentos, dos estereótipos e da avaliação do presente). Por fim, objetiva-se também propor um projeto de ressignificações capaz de descrever, ainda que de modo incipiente, os efeitos de sentido e os efeitos sentidos enquanto produto de um tipo de leitura que, de antemão, pode-se dizer realista e transformadora.

CONCEIÇÃO EVARISTO: A MULHER NEGRA QUE FAZ LITERATURA.

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, em 1946. De origem humilde, migrou para o Rio de Janeiro na década de 1970. Graduada em Letras pela UFRJ, trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro, com a dissertação “Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade” (1996), e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, com

a tese “Poemas malungos, cânticos irmãos” (2011), na qual estuda as obras poéticas dos afro-brasileiros Nei Lopes e Edimilson de Almeida Pereira em confronto com a do angolano Agostinho Neto.

A origem humilde da autora pode nos dizer muito sobre sua escrita, mas não podemos pautar o estudo de sua obra debruçados somente a esse aspecto, pois temos, pesquisando em seu *curriculum lattes*, bem como no site Literafro, em suas palestras e participações em eventos literários, no geral, dimensões acadêmicas que a colocam em outro patamar e nos oferece meios para compreender seu processo criativo. Esse, passa a ser a junção da experiência de vida da autora, orientada por um saber construído (formação acadêmica), capaz de transformar ou mesmo romper estigmas característicos de estereótipos acerca de uma pseudo literatura realista que apenas promove o espelhamento da experiência vivida ao texto literário, construindo assim um produto autobiográfico com características do texto jornalístico, da crônica ou mesmo do texto auto ficcional que se vale da experiência não vivida, mas compreendida como real.

Assim, não podemos destacar a experiência humilde como marca determinante desse realismo presente em seus contos, mas a potência dessa experiência no processo de construção e desconstrução de fios condutores de um realismo particular, caracterizado por uma literalidade que foge das dimensões do século XIX e que não só o potencializa enquanto marca, mas o evidencia enquanto discurso, o que nos permite inferir a junção de duas *personas* que dialogam no tocante do fazer literatura: a escritora que viveu e conhece a realidade que descreve em seus textos, sobretudo nos textos escolhidos para compor esse trabalho, e a escritora que, consciente de seu papel acadêmico e sua posição sobre a ciência literária, o resignifica.

Sua essência literária se constituiu pela experiência e pela influência de histórias narradas e herdadas no âmbito familiar, mas ao longo de sua trajetória de estudos, de ocupação de espaços, atrelamos à essa essência, a *persona* que galgou lugar no meio editorial, no meio acadêmico e que se resignifica enquanto escritora negra, de formação acadêmica e que, por conhecimento de sua área de atuação, faz literatura distanciando-se e ao mesmo tempo se aproximando das experiências vividas. Esse movimento vislumbra aspectos de sua literalidade, ao passo que ainda é cedo para compor e evidenciar sua poética em si, pois não é o foco dessa reflexão. Todavia, já é possível atestar que se trata de uma escritora consciente do seu fazer transformador mediado por uma escrita realista, poética e profícua de significados que fogem de estereótipos, de militâncias, mas que não ignoram a realidade violenta, os marcos de cognição equivocados (que compõem rasos imaginários sobre ser negro no Brasil) e o preconceito instaurado na sociedade.

Nesse sentido, podemos dizer que o realismo tratado no romance e nos contos analisados se configura no que se denomina novo realismo que está mais preocupado em representar aspectos sociais que constituem a vida de uma comunidade – e não apenas de um único sujeito –, e que possam extrapolar a dimensão do universo ficcional. O que permite compreender que o jogo representativo se dá em três movimentos: realidade-ficção-realidade.

Nesse contexto, os dois traços apresentados por Schollhammer (2009) estão em um jogo de representação que vêm da realidade social (coletiva) para o subjetivo do autor e retorna à realidade social (coletiva), ou seja, a demanda de presença se constitui como reinvenção do realismo para se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade (social e cultural). Os dois traços se complementam e auxiliam a narrativa para que ela não se feche em si, mas permita que a partir dela outras reflexões sejam feitas.

Diferentemente do realismo do final do século XIX, o novo realismo enxerga o espaço periférico que representa a sua realidade, não mais pautados nos princípios e na visão da burguesia, mas com uma estética própria, que podemos hipoteticamente atribuir à escrevivência, em que as narrativas de corpos negros femininos não apenas evidenciam uma realidade de dor e sofrimento, mas também elucidam dor e sofrimento mediados por linguagem, história, ancestralidade e poeticidade, pois se vale do sentir para trazer à tona a realidade e mobilizar atenção, reflexões e sentimentos.

AS TEMÁTICAS DAS NARRATIVAS DE EVARISTO: SUBALTERNIDADE, VIOLÊNCIA E CONSCIÊNCIA

Antes de expormos as temáticas presentes nas narrativas de Conceição Evaristo, -foco da análise proposta nessa investigação - faz-se necessário relacionarmos os contos selecionados do livro *Olhos d'Água* e o romance *Ponciá Vicêncio* com o conceito de *Devir* de Deleuze e Guattari. Tal procedimento se faz necessário à medida em que esse conceito orienta a compreensão das narrativas, no que diz respeito à transformação e à mudança das personagens e da trama que passam pelo crivo da repetição. Em primeira instância, é por meio do conceito de *Devir* que compreendemos o aspecto presente nas narrativas analisadas: permanência mutável mediada pelos princípios de alteridade, sororidade e empatia.

François Zourabichvili, em sua conferência: “O que é devir para Gilles Deleuze? Afirma que “*Devir*” “é certamente e em primeiro lugar mudar: não mais se comportar ou sentir as coisas da mesma maneira; não mais fazer as mesmas avaliações.” Segundo o autor, o homem não muda a sua identidade pois sua memória é permanente e carregada de tudo que foi vivido e que, embora o corpo envelheça sem metamorfose, o *devir* significa que os dados mais familiares da vida humana mudaram de sentido e que o todo é repetido de outro modo. E o que isso tem a ver com as narrativas de Evaristo?

A resposta é simples: a condição humana da mulher negra descrita por Evaristo em seus textos é a repetição de um todo de outro modo, da relação da escravidão, da negligência, de corpos objetivados, da subalternização dos corpos femininos, etc. Sob essa perspectiva, vemos essa instância do todo repetido de outro modo no conto “Olhos d’água”, em que a narradora em terceira pessoa é negra e que desconhece a cor dos olhos de sua mãe.

As lembranças das brincadeiras, do choro da mãe em situação de pobreza e essas memórias carregadas de sentimentos, fazem com que ela não consiga lembrar a cor dos olhos da mãe, que foi em toda sua vida escondida pelas lágrimas de sofrimento. Mesmo em momentos de alegrias, no silêncio, eram olhos d’água, mas não translúcida como a água deveria ser, mas uma água que ofuscava de alguma forma a cor em particular daqueles olhos de mãe, e por não evidenciar essa particularidade, enunciava a não cor de um coletivo que não poderia se posicionar enquanto seres provindos de uma identidade singular, mas de uma identidade coletiva enraizada nas matrizes da história de escravidão: sem direito, sem berço, sem respeito e sem papel social, a não ser servir a casa grande como amas de leite ou aos senhores como escravas também sexuais, sem nunca poder levantar a cabeça, ou seja, o seu olhar para enxergar além da terra que compõe o chão.

Essa não cor, evidencia a negra no não lugar, logo, não ter esse aspecto evidenciado no olhar é reconhecer que pouco ou nada se via de sua alma, de sua trajetória e de sua história de luta, a não ser a dor, em olhares que não pudessem expressar esperança, vontades e felicidade.

Outro aspecto da repetição do todo, está presente no conto “Ana Davenga”. Essa personagem representa a mulher submissa a um homem influente nas transações criminosas do morro e que, por esse *status* a colocava na condição de mulher de respeito, não porque seu comportamento por si só

representasse essa relação, mas porque era propriedade do chefe do morro. Essa relação de propriedade é narrada pela forma como Ana se deixa entregar às vontades e determinações de Davenga. O seu nome atrelado ao dela, representa essa relação de posse, marca da nossa cognição: a mulher passar a ter o nome do marido, travestido no tempo contemporâneo como uma forma de garantir direitos, mas que em sua raiz, carrega o sentido de posse e objetivação.

O final de Ana é trágico, como se não pudesse existir outro fim a não ser esse, dada pela relação de submissão, do *status* e pela condição a ela atribuída: mulher de malandro não tem outra escolha a não ser obedecer e seguir seus mandos e desmandos- realidade que se repete até hoje em comportamentos machistas de homens brancos ou negros que julgam ser donos em função do gênero e todos os atributos que o determinam como tal: forte, com direitos socialmente conquistados e legitimados pela sociedade patriarcal advinda do período colonial, bem como a honra e a relação de posse.

No conto “Maria”, a violência também é uma condição presente no cenário pelo qual a narrativa se desenvolve. A violência se repete, o linchamento é o destino daquela empregada doméstica que estava no lugar errado (no ônibus), na hora errada (quando o pai de um de seus filhos e outro bandido assaltam o ônibus em que ela estava presente). Ela só estava voltando para casa, com a sacola cheia de frutas e restos de comida doados pela patroa. Era um dia em que ela cansada, precisava voltar para casa de ônibus já que as sacolas estavam pesadas. Não levam nada dela, porque o ex companheiro disse para poupá-la do assalto ao companheiro de crime, mas as pessoas do ônibus, sem conhecer a história, sem conhecer a relação que ela tinha com o ex a executam, a matam em um linchamento porque achavam que Maria era cúmplice daquele delito e nesse momento, homens e mulheres ignoram o gênero em sua diferença física (homens e mulheres a espancam até a morte), intensificam assim a diferença social e física. Ninguém quiz saber do que acontecia, não importava o motorista dizer, era o sentimento de vingança que falava mais alto.

São diferentes as formas de linchamento na contemporaneidade e a lógica é sempre a mesma: primeiro batem, ofendem, matam e depois perguntam quem é. A violência vem antes do diálogo e da compaixão e esse aspecto é narrado por Evaristo e nos coloca em choque com uma realidade repetida inúmeras vezes nos contextos periféricos do país.

Sobre o *devir*, é importante considerar que essa paradoxal ideia do todo repetido de outro modo, que pressupõe mudança, implica, em segunda instância a um encontro, ou seja, algo ou alguém não se torna si mesmo a não ser em relação com outro, ainda que dependa do estatuto que concedemos a esse mundo exterior sem o qual alguém ou algo não sairia de si. Em síntese, o conceito de *devir* explorado nessa análise é aquele encontro que, dentre as diferentes instâncias humanas e inumanas, privilegia a instância da alteridade, ou seja, a capacidade de se colocar no lugar do outro e assim se encontrar e se enxergar no outro.

Devir também é aprendizagem e, nesse sentido, os contos nos fazem aprender a nos colocarmos no lugar do outro, a sentirmos a dor, a nos solidarizarmos com as práticas sociais marcadas por machismo, preconceito, violência e posse. A relação do leitor com cada personagem feminina descrita nessas narrativas, embora encontrem consonâncias na dimensão do coletivo, trazem aspectos da individualidade que rompem, ainda que provisoriamente, a ideia de normalidade e nos obriga instaurar, na relação com outro, sentimentos que permeiam a ideia de pena, piedade e indignação.

No romance *Ponciá Vicêncio*, a questão da repetição se dá ao atributo do sobrenome de Ponciá. Assim como Davenga, ela é subalternizada pela predicação do sobrenome atribuído a ela

contra a sua vontade. Diferente das outras personagens, Ponciá tem consciência disso e busca dar um novo sentido para sua vida, rompendo, assim a condição herdada pela sua ascendência: servidão, violência, estigmas e estereótipos.

No romance *Ponciá Vicêncio*, o discurso de consciência está presente por toda narrativa. Fato esse que nos faz compreender - a despeito da herança, do compromisso de não esquecer e de não se permitir esquecer sua memória atrelada ao lugar dos afazeres das peças de barro, do cuidar da roça e das atividades domésticas. Percebemos a existência de uma *persona* a qual Ponciá deseja se afastar e com isso romper o ciclo escravagista que ainda se faz presente, desejando assim, não dar continuidade a uma saga que para ela (Ponciá) é de derrota, vergonha e dor. Essa mesma percepção aparece em outros momentos na figura do irmão que também abandona a vila em direção à cidade e da mãe que em seguida segue o mesmo percurso de busca. Cada qual no seu tempo, guiados por suas percepções de tomada de consciência, de modo a garantir a compreensão de si, ainda que toda a dinâmica de trabalho serviçal e as relações de poder e subalternidade sejam recorrentes e se materializem, no tempo presente, de outras formas discursivas. Evaristo consegue fazer com que o leitor sinta e saia diferente a cada leitura, suas narrativas são uma espécie de simulacro e sobre esse aspecto, Baudrillard atesta de que:

o que toda uma sociedade procura ao continuar a produzir e reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que esta produção material é hoje, ela própria, hiper-real. Ela conserva todas as características do discurso da produção tradicional, mas não é mais que a sua refração desmultiplicada. Assim, em toda parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio. (BAUDRILLARD,1991)

Dessa forma, Evaristo evidencia em suas narrativas uma realidade que se reproduz, mas que se particulariza e ganha dimensões únicas marcadas, sobretudo, pela forma como o leitor é conduzido pela descrição particularizante que permite a esse leitor o poder de mudar a forma de enxergar o outro, mesmo que esse outro seja a si mesmo, em um processo de identificação ou de consciência sobre a realidade hiper-realista presente nos contos e no romance analisados. Essa identificação pode ser uma simulação acerca do outro, mas o efeito de sentido causado é de que esse outro é a Maria, a Ana, é a mãe, a filha, Ponciá, mas fora da narrativa é a vizinha, a prima, a mãe, a irmã, a professora que sofrem violências, sejam elas físicas ou simbólicas.

INSTÂNCIAS DO REALISMO EM CONCEIÇÃO EVARISTO

As narrativas dos contos de Evaristo trazem consigo características realistas, pois a autora consegue estabelecer a relação íntima entre situações conhecidas por todos com as dimensões de literalidade, pois esse realismo, embora em alguns momentos desperte no leitor reações de revolta, dor, os elementos que a compõem dão relevo à instância plurissignificativa dos sentidos ali narrados e descritos. Tais sentidos são capazes de tornar o real na obra de Evaristo em uma instância poética do sentir, caracterizando assim o realismo de Evaristo como um novo realismo cujas matrizes estão em um passado que não apenas evidencia o ponto de vista da escritora negra, cuja realidade em cor, bem como sua experiência a colocam no lugar privilegiado e legitimado da narração, mas como porta voz de vozes de um coletivo ancestral, feminino que clama por mudanças.

Pode-se assim dizer que o realismo de Conceição Evaristo não é um realismo planejado, nem negado, mas vivenciado - aspecto que vai ao encontro do que a própria autora define e caracteriza sua

escrita - escrevivência – neologismo que junta ao ato de escrever a vivência – a ficção e a vivência, logo, a memória:

Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (Evaristo, 2011)

Trata-se de um tipo de realismo que tange também a relação entre a verossimilhança, objetividade e a descrição como marcas do real e aqui referenciado como clássico da tradição do século XIX relacionado àquele movimento estético literário de origem francesa cujo marco temos a obra de Gustave Flaubert– *Madame Bovary* e que no Brasil temos como principal característica a oposição ao movimento artístico anterior, o Romantismo.

Nesse sentido, ele se opõe à idealização amorosa - os realistas representavam figuras humanas profundas, que fugiam dos estereótipos de herói, da amada ou do vilão, típicos dos românticos, mas incutiram outros modelos de estereótipos capazes de aproximar o leitor a tipos muito comuns da sociedade, em espaços comuns, como cortiço, pensão, etc. Outro aspecto característico é a negação/refutação da perspectiva egocêntrica comum na segunda geração do romantismo que é substituída por um olhar mais objetivo possível, buscando representar a realidade de modo impessoal ou crítico, sempre afastando o olhar apaixonado dos objetos retratados. Assim, pode-se afirmar, conforme a leitura dos contos e do romance de Conceição Evaristo, de que se tratam de narrativas contemporâneas realistas que se distanciam do modelo romântico, mas que inovam a percepção realista tratada pela tradição.

Sob tais características temos o realismo “evarístico” marcado pela instância da vivência e pelo domínio e uso adequado da linguagem. Temos assim, um realismo pós-moderno cuja marca é a exposição do real construído por elementos de literalidade e o destaque aos espaços periféricos com personagens que não são representativos dos mesmos estereótipos marcados pela tradição realista acerca do determinismo ou descrição limitadora. Todavia, temos personagens reais de vivências, cujo universo, remete ao discurso fundador da escravidão, da objetivação dos corpos negros femininos e a reflexão sobre a retomada desse passado “novo”, ou seja, re-contextualizado no individual (a narrativa particular das personagens de Conceição Evaristo) para promover a reflexão do coletivo e uma gama de representações e identificação acionadas pela memória.

Sobre a questão da memória, Halbwachs (2006) defende que somos contaminados pela memória do outro e pela forma como essa memória é passada enquanto tradição. Nesse sentido, podemos entender que o sujeito isolado do mundo não consegue ter memória individual e não teria assim como existir. Para o autor, a memória individual só se constrói pela memória coletiva e o sujeito que não consegue dizer o mundo, é o sujeito que desconhece a interação e a importância do outro na formação da representação individual sobre os fatos e sobre a própria história que só se constrói mediada pela coletividade. Esse pressuposto justifica a necessidade da linguagem para materialização da representação dessa memória, pois sem a linguagem a memória não poderia ter a sua materialidade representativa e simbólica, o que nos faz evidenciar as representações simbólicas presentes nas narrativas de Conceição Evaristo, validando o *status* de narrativas realistas ou com marcas do real, em fluxo constante do passado revisitado e as ações resultantes dele, sob nova roupagem.

No conto “Olhos d’água” a metáfora desses olhos de lágrimas carrega temas sociais profundos: a fome, a dor, a tristeza, bem como o apagamento dessa representação fisiológica da cor dos olhos, como se o negro, no caso, representada pela narradora negra, não pudesse ter a cor dos olhos expostos, pois eles não estão ali para serem apreciados, nem para enxergar, já que o horizonte não era para ser visto pelo negro, mas o chão, pois a relação de subserviência, marcada pela tradição escravocrata da cognição social que rege o imaginário e as categorias de poder, exigia olhar para baixo, pois a cabeça baixa representava obediência. Os olhos não enxergam, mas transbordam lágrimas de dor, sofrimento, tristeza – elementos que tornam a água salina das lágrimas em algo turvo, águas turvas.

Em “Ana Davenga” vemos a descrição do encontro enquanto um ato real, característico do ato típico da ação de encontrar, como uma das marcas do realismo presente na narrativa de Evaristo, cujo tom, aciona o leitor para aquele espaço descrito:

Foi por aqueles dias do assalto ao deputado que Davenga conheceu Ana. A venda do relógio lhe havia rendido algum dinheiro, fora o que estava na carteira. E de cabeça leve resolveu ir com os amigos para o samba. Sabia, porém, que devia ficar atento. Estava atento, sim. Estava atento aos movimentos e à dança da mulher. Ela lhe lembrava uma bailarina nua, tal qual a que ele vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana. Só quando a bateria parou foi que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro. Davenga assistia a tudo. Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso. Ele criou coragem. Era preciso coragem para chegar a uma mulher. Mais coragem até do que para fazer um serviço. (EVARISTO, 2016, P.25)

Temos nesse trecho a construção de imagens realistas, no sentido de que é possível reconhecer o tema encontro, mas construído por elementos comparativos que trazem à descrição realista, um ar poético capaz de despertar no leitor a ideia de paixão despertada por parte de Davenga por Ana. Embora fique evidenciado sua representação, por meio das ações a ele atribuídas (assaltante, assassino, etc.), nesse momento percebemos a instância do homem que é capaz de se apaixonar e ser levado por esse sentimento. No relato, vemos comparações do universo da arte, da dança “bailarina nua”, bem como evidencia a coragem para se chegar até Ana superior à coragem de fazer um serviço (cometer um crime).

Mais adiante vemos outro aspecto descrito pela autora que evidencia a literalidade como elemento fundamental de sua obra, pois observa-se aspectos de cunho social - o espaço narrado por ela, é um espaço que traz ao universo de leitura de mundo, uma concepção de mundo triste, desprovida de afeto e, sobretudo, marcado pela violência. Todavia, tais aspectos são apresentados de modo em que a realidade ali descrita, embora dialogue com realidades conhecidas socialmente, percebamos a potência - marca da consciência, do ato de viver como uma permanente tentativa.

Percebemos assim, o rompimento de estereótipos que se vale de instâncias do viver, do que fora herdado e do que poderia representar uma maneira de viver. Trata-se de uma felicidade desconhecida e ao mesmo tempo menosprezada e julgada por aqueles que são incapazes de praticar a alteridade e entender a relação de causa e efeito, bem como os motivos para ser e estar naquele contexto. Ainda que seja um criminoso, isso não o exime do sentir, do gostar, mesmo que tais sentimentos sejam sobrepostos por outros marcos de cognição: poder, controle e acesso. Da mesma forma que para personagem Ana, não lhe seja tirada a esperança de pertencer a uma realeza, de se sentir amada e querida no contexto periférico e violento do morro.

Assim, vemos um realismo que humaniza uma relação de amor entre Ana e Davenga que rompe ou procura desconstruir julgamentos do leitor que desconhece a triste realidade vivida nos morros, apesar de, em determinados momentos, dada pela tomada de consciência de Ana e o que ela representa naquele espaço, desperte no leitor o sentimento de pena, compaixão – aspectos destacados no conto que, além do tema de submissão da mulher negra, da objetivação do seu corpo, da violência presente naquele contexto e o fim trágico destinado a ela, evidencia a capacidade de amar e sentir-se bem, feliz e consciente da realidade pela qual se permitiu, consciente ou não, viver.

Desde aquele dia Ana ficou para sempre no barraco e na vida de Davenga. Não perguntou de que o homem vivia. Ele trazia sempre dinheiro e coisas. Nos tempos em que ficava fora de casa, eram os companheiros dele que, através das mulheres, lhe traziam o sustento. Ela não estranhava nada. Muitas vezes, Davenga mandava que ela fosse entregar dinheiro ou coisas para as mulheres dos amigos dele. Elas recebiam as encomendas e mandavam perguntar quando e se seus homens voltariam. Davenga às vezes falava do regresso, às vezes, não. Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem. Sabia dos riscos que corria ao lado dele. Mas achava também que qualquer vida era um risco e o risco maior era o de não tentar viver. (EVARISTO, 2016, p.26)

No conto “Maria”, a descrição também nos remete a uma realidade conhecida: a das empregadas domésticas, da pobreza que acomete essa classe de trabalhadoras em sua maioria negra. Maria, a personagem desse conto, representa a maioria das empregadas domésticas que enxerga na relação com a patroa, uma forma de estabelecer um vínculo de amizade traduzida pela “boa ação” por parte das patroas em doar o resto de alimentos. A questão da doação se evidencia como um ato tão positivo que se ignora o que é doado: os restos de ossos, as frutas que sobraram etc. São restos. Tais restos vistos como alimentos que irão compor as refeições dos filhos dessa empregada, bem como o acesso a alimentos que nunca foram provados por eles. Essa imagem narrada por Evaristo traduz uma realidade construída e marcada por elementos de literalidade que tornam, como já evidenciado nessa sessão, o realismo de Evaristo, um realismo particular capaz de estabelecer a relação entre o individual e o coletivo, o objetivo e o subjetivo, a realidade e a ficção:

Maria estava parada há mais de meia hora no ponto do ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé. Era preciso mesmo ir se acostumando com a caminhada. O preço da passagem estava aumentando tanto! Além do cansaço, a sacola estava pesada. No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço. A gorjeta chegara numa hora boa. Os dois filhos menores estavam muito gripados. Precisava comprar xarope e aquele remedinho de desentupir nariz. Daria para comprar também uma lata de Toddy. As frutas estavam ótimas e havia melão. As crianças nunca tinham comido melão. Serás que os meninos iriam gostar de melão? (EVARISTO, 2016, p. 39)

No romance *Ponciá Vicêncio*, percebemos o realismo também atrelado às questões que se aproximam ao fantástico, pois a herança de andar com as mãos nas costas como seu avô que havia um braço cotoco no lugar da mão, agindo da mesma forma, sem tê-lo conhecido com profundidade, nos orienta a um destino já conhecido e que poderia ser repetido por Ponciá, dada também pela figura da personagem Nênga Kainda que agia como uma espécie de sábia e orientava os moradores da vida

acerca do futuro. O sofrimento de Ponciá na cidade também é narrado de forma realista e é possível, dentro de um processo de compaixão, entender a razão dos silêncios da personagem, decorrência de uma busca de si, não tão bem-sucedida.

Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. Alguns saíam da roça, fugiam para a cidade, com a vida a se faltar de miséria e com o coração a sobrar esperança. Ela mesmo havia chegado à cidade com o coração crente em sucessos e eis o que deu. Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Umas sobras de roupa e alimento para compensar um salário que não bastava. Um homem sisudo, cansado, mais do que ela talvez, e desesperançoso de outra forma de vida. Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê? (EVARISTO, p.70-71)

Vemos que assim como no conto Maria, a representação da empregada doméstica traz a condição de subalternidade travestida de doação por parte da patroa, o que por uma perspectiva decolonial, representa a manutenção das relações de poder perpetuada desde o período escravagista do Brasil Colônia.

Assim, temos um universo realista na obra de Conceição Evaristo que relaciona a literalidade, o real, a ficção e a crítica sobre esse real. A esses elementos atribuímos a escrevivência enquanto estratégia/método para elucidar sua marca de literalidade, bem como uma experiência sob a tutela de conceitos tão complexos como o *devir*. Essa realidade também é capaz de resignificar sentimentos, revisitar a história colonial, romper estereótipos e principalmente despertar no leitor sentimentos variados, humanizando-o e orientando-o a uma percepção de mundo que reconhece os marcos de cognição social, a herança e um todo de novo re-contextualizado como marcas do real.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Temos nas narrativas de Conceição Evaristo, narrativas de memórias que compõem, na gama das representações, a distinção entre lugar, posição e espaço em que se situam suas personagens. Do exílio rural às condições de subalternidade e violência urbana, temos representações que nos garantem perceber identidades. Identidades essas que, pela perspectiva sociológica são preenchidas entre o “interior” e o “exterior” – como pontua Hall (2020), entre o mundo pessoal e o mundo público. Segundo o autor, isso ocorre porque projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, o que contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis”. (HALL, 2020)

Desta feita, consideramos como resultado parcial que a memória resgata o passado escravagista que permeia a constituição do sujeito negro, e negra, nas personagens de Conceição Evaristo garantindo um tom real às vidas das personagens narradas em seus espaços periféricos. As dimensões que fecundam as temáticas vinculadas à subalternidade são expressas no interior da narrativa, como elementos do cotidiano, demonstrando, assim, a naturalização da violência dos corpos negros, sejam eles, na impossibilidade de pertencer a uma história desvinculada do nome de posse, seja pelos estereótipos atribuídos à condição de pobreza das personagens negras, seja pelo questionamento acerca da consciência sobre o seu lugar e suas representações em âmbito social, cultural, etc.

REFERÊNCIAS

AUGOUSTINOS, M., Walker, I., & DONAGHUE, W. **Social cognition: An integrated introduction**. London: SAGE Publications, 2006.

BAUDRILLARD, Jean de. **Simulacros e Simulação**. Edição consultada: Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991

CRUZ, Adécio de Sousa. **Narrativas contemporâneas da violência**: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Férrez. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural: depoimento**. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo> . Acesso em 02 dez. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Depoimento cedido durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 02 dez. 2020.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje**. In. OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 76-90.

ZOURABICHVILI, François. **Qu'est-ce qu'un devenir, pour Gilles Deleuze ? Conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997**. Disponível em: <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf> Acesso em 01 Dez. 2020.

NATURALISMO, MITO E CULTURA POPULAR: UMA ANÁLISE DO CONTO “AMOR DE MARIA”, DE INGLÊS DE SOUSA

Vitória Mombrum Leão Magalhães (UEMS)¹

Grupo de Pesquisa Modernismo Periférico: poéticas do século XX

Marcos Vinícius Teixeira (UEMS)²

Grupo de Pesquisa Modernismo Periférico: poéticas do século XX

RESUMO

O presente estudo propõe realizar uma análise literária do conto “Amor de Maria”, de Inglês de Sousa, observando-se a relação entre a protagonista e a presença da cultura popular. A narrativa de Inglês de Sousa, autor naturalista nascido no Pará, aborda a temática da personagem feminina que precisa lidar com a especulação e intromissão da comunidade em sua vida, sendo o enfoque não só nos anseios da protagonista para a conquista de seu amado como também à misticidade popular do norte do país. Em um primeiro momento, o estilo de época destoa com a presença do mito na narrativa, requerendo, nesse sentido, um estudo mais aprofundado também na relação entre o Naturalismo e os aspectos inseridos no conto. O objetivo do trabalho é investigar a relação da cultura popular com a narrativa, de forma a entender como ela é manifestada na construção literária, qual relação é possível estabelecer com o universo naturalista, quais são os elementos presentes, como isso afeta a relação da protagonista com as outras personagens e de que modo isso influencia suas ações. Sendo assim, a importância desse artigo encontra-se tanto na contribuição para os estudos da obra de Inglês de Sousa, autor pouco estudado, quanto para o campo das pesquisas acerca da cultura popular brasileira, possibilitando um diálogo entre ambas as áreas. Para a realização deste estudo, utilizamos o método monográfico, que nos permite investigar a importância da cultura popular no conto “Amor de Maria”, de Inglês de Sousa. Para tanto, recorreremos aos trabalhos de BENJAMIN (1994), CORTÁZAR (2008), CANDIDO (2011), FREITAS (2013), dentre outros.

Palavras-chaves: Inglês de Sousa. Cultura Popular. Naturalismo Brasileiro. Conto.

¹ Graduanda em Letras Português-Inglês e suas literaturas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

² Possui Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2007-2012), Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003-2005) e Graduação em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa e Bacharelado em Estudos Literários - pela Universidade Federal de Ouro Preto (1999-2002). É professor do curso de Letras e do mestrado acadêmico de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul atuando na unidade universitária de Campo Grande-MS. É um dos líderes do Grupo de Pesquisa "Modernismo periférico: poéticas do século XX".

INTRODUÇÃO

Nascido em Óbidos, no Pará, membro e fundador de uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras e representante do Naturalismo no Brasil, Herculano Marcos Inglês de Sousa foi um importante escritor brasileiro do século XIX. Seus dois primeiros livros são *O cacaulista*, de 1876, e *História de um pescador*, de 1876. No ano seguinte, em 1877, publicou o romance *O coronel sangrado*. Nenhum deles fez sucesso até que, em 1893, publicou *O missionário*, tornando-o conhecido. Por último, publicou seu único livro de contos *Contos amazônicos*, de 1893, em que está inserida a narrativa “Amor de Maria”, objeto de estudo deste artigo, além outros oito contos.

Apesar de ser um importante escritor brasileiro, ainda é pequeno o número de estudos relevantes acerca da vida e produção literária de Inglês de Sousa. Dessa forma, esse trabalho é pertinente e pode contribuir tanto com as pesquisas sobre o autor e suas obras quanto com o campo de estudos da cultura popular brasileira, buscando um diálogo com as duas áreas.

Contudo, é fato que o autor foi bem aceito pela crítica e, por isso, ele e suas obras já foram objetos de estudo de alguns outros pesquisadores. Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, foi a primeira estudiosa de Inglês de Sousa, apontando-o como escritor naturalista. Além disso, Dionne Seabra de Freitas, na dissertação *Fantástico e imaginário em contos de Inglês de Sousa*, realiza um estudo da presença do maravilhoso e insólito nos contos de Inglês, enfatizando que quase todos possuem elementos fantásticos, menos “Amor de Maria”, por tratar de temas mais relacionados à cultura popular.

Na segunda divisão de *Contos Amazônicos*, o narrador enfatiza temas relacionados ao universo fantástico, com exceção do conto “Amor de Maria”, posto que nele o leitor adentra e conhece um pouco do imaginário amazônico, devido à uma gama de informações que são construídas a partir de paradigmas vivenciados pelo povo ribeirinho, aquele que vive nas mediações da floresta, palco dos acontecimentos fantásticos. (FREITAS, 2013, p.51).

Assim, este artigo tem como objetivo investigar a relação da cultura popular com “Amor de Maria”, analisando os elementos presentes na narrativa. Para alcançarmos nossa proposta, dividimos o artigo em duas partes. Em um primeiro momento, trabalhamos a ideia de cultura popular e sua relação com a construção literária. Depois, realizamos a análise do conto, de forma a contemplar aspectos como o Naturalismo e a presença do imaginário popular brasileiro.

CULTURA POPULAR E CONTRUÇÃO LITERÁRIA

A cultura popular ainda é um conceito muito difícil de ser definido, uma vez que não há um consenso sobre sua abrangência. Para alguns, ela pode ser usada de forma positiva, enquanto para outros é apenas algo negativo. Além disso, existem debates em que assume divergências com os termos cultura de massa e cultura erudita e em outros, convergências. Assim, cada pensador, dependendo de sua época e corrente teórica, estuda-a de um ponto de vista diferente.

Nessa perspectiva, a historiadora Martha Abreu defende que, mesmo havendo diversos aspectos conflitantes e incertos no que tange o tema, é de suma importância o estudo de cultura popular, sem negligenciar o fato de que “como todo conceito, o de cultura popular também constrói identidades e possui uma história” (ABREU, 2003, p.2). Desta forma, precisa-se entender cultura popular como uma ferramenta moldada através do tempo, necessitando sempre ser estudada a partir de suas transformações ao longo da história.

Assim, como estamos tratando de um estudo literário de cultura popular, é necessário também abordar aspectos históricos do conceito. Foi no século XVIII, na Europa, através da necessidade de separação entre a intelectualidade da época e os conhecimentos camponeses – esses cada vez mais respeitados como identidade das culturas nacionais –, que surgiu, na Alemanha, o conceito de cultura popular.

Já no século XIX, o ensaísta Walter Benjamin aponta dois grupos de narradores como aqueles que perpetuam a experiência das histórias orais. “Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante.” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Importante notar que ambos os grupos são compostos por pessoas que detinham conhecimentos populares, oriundos da cultura popular. Entende-se assim que a cultura popular ganha notoriedade e relevância entre intelectuais europeus, sendo alvo de estudos e pesquisas.

No mesmo século, o termo cultura popular chegou à América Latina e, consequentemente, ao Brasil, sendo bastante apreciado pela academia, através das correntes que apoiavam o Folclore.

Desde o final do século XIX, no Brasil, a expressão cultura popular esteve presente numa vertente do pensamento intelectual, formada por folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas, preocupada com a construção de uma determinada identidade cultural. Artistas, políticos, literatos, intelectuais tentaram responder a estas questões relacionando cultura popular com variados atributos, por vezes contraditórios: ora com a não modernidade, o atraso, o interior, o local, o retrógrado, o entrave à evolução; ora com o futuro positivo, diferente, especial e brilhante para o país, valorizando as singularidades culturais e a vitalidade de uma suposta cultura popular, responsável pelo nascimento de uma nova consciência, uma nova civilização, sempre mestiça. (ABREU, 2003, p.2).

No século XX, com a ascensão da sociologia oriunda da Universidade de São Paulo (USP) nas décadas de 1950 e 1960, os pensamentos foram se alterando. Inicialmente, por existir resistência a tradições, estudiosos refutaram a ideia de cultura popular por acreditarem se tratar de um termo que fugia de questões sociais importantes, como as lutas enfrentadas pelos trabalhadores brasileiros, a classe oprimida.

Se o folclore valorizava o tradicional e o que permanecia, como traços de uma identidade cultural e étnica, marcada pela integração cultural sincrética das 3 raças (também conhecida como a “fábula da união das três raças”), a sociologia das décadas de 1950 e 1960, liderada pela Universidade de São Paulo (USP) de Florestan Fernandes, passou a ver as culturas populares no âmbito da modernização, da mudança social e das desigualdades sociais. Os folcloristas e o folclore passaram a receber críticas profundas por defenderem uma prática tida como não científica, em função de seu pretenso caráter mais descritivo que interpretativo, e por ficarem identificados às forças mais conservadoras de uma sociedade que rapidamente se transformava, cheia de conflitos sociais. (ABREU, 2003, p.5).

Porém, alguns outros pensadores se posicionaram contrários a essa retaliação à cultura popular. Um deles foi Mário de Andrade, importante escritor e estudioso modernista, que “incrementou a pesquisa folclórica e etnográfica, valorizando as culturas populares, no pressuposto de que todos os níveis são dignos e que a ocorrência deles é função da dinâmica das sociedades.” (CANDIDO, 2004, p. 188). Por causa dele e de outros pensadores, entendeu-se ser possível haver um diálogo entre a cultura popular e a necessidade de se dar visibilidade às mazelas vivenciadas pela

sociedade brasileira, uma vez que aspectos culturais estão necessariamente interligados com as situações que um povo está submetido.

Partindo desse pressuposto, muito historiadores trabalharam com o termo cultura popular, tentando defini-lo a partir de estudos mais modernos, com maior engajamento social. A título de ilustração, tem-se o inglês E. P. Thompson, pois para ele “cultura é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subalterno, a aldeia e a metrópole” (ABREU, 2003, p.9).

Nesse sentido, é possível incluir novamente as ideias do teórico Walter Benjamin que acreditava na beleza das narrativas contadas de boca a boca. Isso porque nelas estão contidas experiências responsáveis pela inspiração de todas as boas histórias. Afinal, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p.198). Com essa afirmação também percebemos que é possível haver uma ponte entre a linguagem escrita e a narrativa oral, mesclando assim a arte literária com a cultura popular. Inglês de Sousa, em seu conto “Amor de Maria”, e Aníbal Machado, em seu conto “Acontecimento em Vila Feliz”, constroem essa ponte com maestria.

Dessa forma, constatamos que a cultura popular está diretamente ligada à construção literária dos dois contos, visto que impasses ligados à falta de informação acerca de medicações, por exemplo, estão diretamente relacionados a circunstâncias sociais, posta a misticidade presente na cultura popular brasileira. Além disso, há também questões culturais como casamento e maternidade, com forte presença no imaginário brasileiro, sendo essas temáticas abordadas nos contos a serem estudados.

Construção de um conto

Esclarecida a questão de cultura popular e sua importância para as obras, é necessário o entendimento acerca da construção de um conto. Para isso, nos ancoramos nas ideias do escritor Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, e Antonio Candido, em “A personagem do romance”.

Segundo Cortázar, apesar de ser muito difícil classificar o gênero conto e não ser possível contê-lo em regras estritas, é perceptível que “existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (CORTÁZAR, 2008, p.149). Assim, o autor foca em aspectos por vezes até subjetivos, mas que estão presentes em todas as obras que considera bem escritas. Isso porque ele como contista se dispõe a analisar tais elementos e apresentá-los a seus leitores, a fim de chegar a um conceito real do que é um conto.

Mas, se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 2008, p.150-151)

De início, nota-se que a construção literária de um conto se distingue da construção de um romance, na medida em que suas estruturas e propostas são diferentes. Para Cortázar, enquanto o romance se caracteriza por uma história mais longa, com acúmulos de eventos que são desenvolvidos ao decorrer da narrativa, o conto necessita de delimitações e escolhas de elementos, de forma a tornar

os elementos significativos. Nessa perspectiva, podemos afirmar que, segundo o escritor, um bom conto possui três elementos: significação, intensidade e tensão.

Tais aspectos estão intrinsicamente relacionados. Isso porque um conto só se torna significativo quando o autor consegue ultrapassar possíveis barreiras impostas em um tema, indo além da história que é contada. Dessa forma, a significação está inserida tanto na escolha do tema quanto no tratamento literário que esse recebe e necessita da técnica do escritor para desenvolvê-la, ou seja, do ofício de escritor. Por sua vez, a intensidade e a tensão são justamente fruto desse ofício. A primeira está relacionada ao descarte e não utilização de todos os acontecimentos intermediários presentes em uma história – muitas vezes necessário para a construção de um romance, por exemplo. Já a tensão é um tipo diferente de intensidade, pois se manifesta pela forma como a progressão de fatos é contada, fazendo com que o leitor fique preso à narrativa.

Além disso, para um conto ser de qualidade é preciso que o escritor saiba dosar a criatividade com a técnica, pois “o entusiasmo e a boa vontade não bastam por si só, como também não basta o ofício de escritor por si só para escrever contos que fixem literariamente [...]”. (CORTÁZAR, 2008, p.160). Assim, o autor ratifica a ideia de que utilizar a cultura popular não é garantia de sucesso, pois precisam receber um bom tratamento literário como qualquer outro tipo de conto. Como exemplo, Cortázar traz a situação em que histórias regionais dos gaúchos que são transladadas para texto literário e que resultam em péssimos contos.

Em nossas províncias centrais e do Norte existe uma longa tradição de contos orais, que os gaúchos se transmitem de noite à roda do fogo, que os pais continuam contando aos filhos, e que de repente passam pela pena de um escritor regionalista e, na esmagadora maioria dos casos, se convertem em péssimo contos. (CORTÁZAR, 2008, p. 158)

Isso acontece porque esses escritores acreditam que, por tratar de assuntos referentes à cultura popular, apenas transcrever a narrativas orais para o texto escrito é suficiente para criar um bom conto, porém “os contos sobre temas populares só serão bons se se ajustarem, como qualquer outro conto, a essa mecânica interna.” (CORTÁZAR, 2008, p. 162). É o caso do conto “A pata do macaco”, de W. W. Jacobs. Ao lê-lo, Cortázar percebeu que “o interesse, a emoção, o espanto e, finalmente, o entusiasmo foram extraordinários”. (CORTÁZAR, 2008, p. 162). E ainda acrescenta:

E estou seguro de que o conto de Jacobs continua vivo na lembrança desses gaúchos analfabetos, enquanto o conto pretensamente popular, fabricado para eles, com o vocabulário, as aparentes possibilidades intelectuais e os interesses patrióticos deles, deve estar tão esquecido como o escritor que o fabricou. (CORTÁZAR, 2008, p. 162).

Por fim, outro fator de extrema importância é a construção das personagens. Isso porque, segundo Antonio Candido, “o enredo existe através das personagens, as personagens vivem o enredo”. (CANDIDO, 2011, p. 53). Embora Candido estude o romance, as suas considerações podem ser relacionadas ao gênero conto em vários momentos. Assim, uma boa história não basta por si só para que o texto seja de qualidade, é preciso que se saiba como construir suas personagens, sendo talvez a parte mais importante de uma narrativa, uma vez que “nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens.” (CANDIDO, 2011, p. 54).

ANÁLISE LITERÁRIA DE “AMOR DE MARIA”, DE INGLÊS DE SOUSA

O conto “Amor de Maria”, de Inglês de Sousa, está inserido na obra *Contos Amazônicos*, publicada em 1893, juntamente com mais oito contos em que o autor trabalha a valorização da mitologia amazônica, destacando algumas lendas e elementos presentes no imaginário popular brasileiro. A pesquisadora Dionne Sebrae Freitas divide a obra em duas partes, sendo a primeira com enfoque às causas sociais e a segunda salientando temas que se relacionam com o insólito. A autora ainda destaca que, mesmo presente na segunda seção do livro, o conto “Amor de Maria” é aquele que se desassocia do agrupamento, uma vez há uma abordagem mais realista, não tão presente nos outros contos.

Na segunda divisão de *Contos Amazônicos*, o narrador enfatiza temas relacionados ao fantástico, com exceção do conto “Amor de Maria”, posto que nele o leitor adentra e conhece um pouco do imaginário amazônico, devido a uma gama de informações que são construídas a partir de paradigmas vivenciados pelo povo ribeirinho, aquele que vive nas mediações da floresta, palco dos acontecimentos fantásticos. (FREITAS, 2013, p. 51).

Assim como os outros contos da coletânea, “Amor de Maria” é ambientado no Norte do Brasil, no povoado de Vila Bela. O narrador é denominado procurador e conta a história de Mariquinha, uma jovem muito bonita que recusava todos os pedidos de casamento que recebia, o que despertava a indignação de todos ao seu redor. Certo dia, chega em Vila Bela um rapaz vindo da cidade grande chamado Lourenço, despertando a paixão de várias moças, inclusive de Mariquinha. Ele, filho do capitão Amâncio, se aproveita da situação e começa a se relacionar tanto com a protagonista quanto com outra personagem, considerada a mais feia do povoado.

Isso abala muito Mariquinha, que queria a todo custo ser a escolhida do amado. Ao vê-la frustrada, Margarida, a mãe-de-leite, sugere que a menina utilize o tajá³, dado pela tapuia do lago da francesa, para conquistar o amor de Lourenço. A narrativa se desenvolve em torno da misticidade que envolve a planta, que é venenosa, culminando em um trágico final. “Ainda me lembra a Mariquinha, como se a estivesse vendo. Tão profunda foi a impressão deixada no meu espírito pela desgraça de que foi autora e vítima ao mesmo tempo a afilhada do tenente-coronel Álvaro Bento, a mais gentil rapariga de Vila Bela!” (SOUSA, 1988, p. 41).

Esse final se caracteriza pela morte de Lourenço, ocorrida logo após o consumo da planta letal. Além disso, há também as consequências para três mulheres envolvidas na trama: “A velha Margarida, interrogada pelo delegado de polícia, revelara a sua participação inconsciente naquela horrenda desgraça que aterrou a vila. A tapuia do lago da francesa morreu na cadeia, de maus tratos.” (SOUSA, 1988, p. 49). E quanto à Mariquinha, desapareceu e nunca mais a encontraram.

Em um primeiro momento, o narrador descreve aspectos da vila, que na verdade, se caracteriza mais como uma povoação típica do interior brasileiro: poucas ruas, havendo uma praça com uma igreja localizada em seu centro na rua principal, e algumas casas de frente para o rio. Com a chegada de Lourenço, é falado um pouco sobre a cidade grande, posto que o rapaz se mudara para o Maranhão a fim de estudar, e de como os costumes e aparências causaram estranheza na população de Vila Bela.

O filho do capitão Amâncio era um rapaz alto e louro, bem apessoado. Imaginem se devia ou não agradar às moças de um lugarejo, em que toda gente é morena e baixa. Acrescia que Lourenço tinha uns modos que só se encontravam nas cidades

³ Segundo o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, os tajás são tipos de plantas que pertencem ao gênero *Caladium*, muito populares entre os indígenas e rodeados de superstições quanto a seus benefícios.

adiantadas, vestia à última moda e com apuro, falava bem e era desembaraçado. [...] Demais, chegara do Pará, sabia as novidades, criticava com muita graça os defeitos das moças. E montava a cavalo com uma elegância nunca vista, e que eu (apesar de já ter estado no Pará, no Maranhão e na Bahia, não podia deixar de admirar. (SOUSA, 1988, p. 43)

É importante destacar que Mariquinha era uma jovem muito bonita que “desde que chegara aos quatorze anos, começara a moça a ser pedida em casamento e aos dezoito anos recusara nove ou dez pretendentes, coisa admirável numa terra com poucos rapazes solteiros.” (SOUSA, 1988, p. 42). Quando perguntavam o porquê, ela apenas respondia que não tinha pressa. Entretanto, com a chegada de Lourenço, ela se apaixonou repentinamente. Fica claro no conto que ela se encantou com sua aparência, já que “o filho do capitão Amâncio era um rapaz alto e louro, bem apessoado. Imaginem se devia ou não agradar às moças de um lugarejo, em que toda gente é morena e baixa.” (SOUSA, 1988, p. 43). Porém, além disso, é possível que os modos da cidade grande tenham encantado Mariquinha, pois, à primeira vista, a jovem não se mostrou interessada no rapaz, vendo a petulância em seu jeito. Contudo, pouco depois, viu-se perdidamente apaixonada pelo filho do capitão.

Foi um acontecimento a chegada de Lourenço de Miranda. O capitão Amâncio, todo orgulhoso, apresentou-o logo à metade da população. Toda gente era obrigada a fazer-lhe elogios, posto que a muitos não agradassem aqueles modos petulantes, que pareciam dizer: - *Vocês são uns bobos!* Quem se saiu com essa, em primeiro lugar, foi a espirituosa Mariquinha, que o vira pela primeira vez à missa do Natal, mas que, coitada! logo depois foi castigada pela liberdade com que falara o homem, cuja vida seria ligada a seu destino. (SOUSA, 1988, p. 43).

Outro ponto relevante é que o narrador tece críticas à política da época, aspectos mais presentes no outro agrupamento de contos, como já citado. Ele afirma que antes a situação era melhor, as relações mais agradáveis. Porém, no tempo em que está narrando, tudo se modificou. “A maldita da política dividiu a população, azedou os ânimos, avivou a intriga e tornou insuportável a vida nos lugarejos da beira do rio.” (SOUSA, 1988, p. 42). Nessa parte já conseguimos notar uma contraposição entre o narrador – que é procurador – e os habitantes da vila. Enquanto as pessoas brigam por partidos políticos, o narrador se mostra contrário a isso.

Depois que o povo começou a tomar a sério esse negócio de partidos, que os doutores do Pará e do Rio de Janeiro inventaram como meio de vida, numa aldeola de trinta casas as famílias odeiam-se e descompõem-se [...]. Por mim, entendo que era melhor sermos todos amigos, tratarmos do nosso cacau e da nossa seringa, que isso de política não leva ninguém adiante e só serve para desgostos e consumições. [...] O principal é que as enchentes não sejam grandes e que o gado não morra de peste. (SOUSA, 1988, p. 42).

No decorrer da narrativa, segundo Freitas, é possível perceber a presença de alguns elementos românticos no conto. A autora aponta que a principal representação desse estilo de época é notada na descrição de Mariquinha que assemelha a caracterização de personagens femininas do Romantismo, como as de José de Alencar. Além disso, Freitas pontua que “a afilhada de Álvaro Bento é caracterizada sob uma perspectiva dialética, ora é idealizada como uma heroína romântica, ora como uma feiticeira, um demônio capaz de hipnotizar, atrair, encantar, e transformar a cabeça de todos os homens da vila.” (FREITAS, 2013, p. 53).

Apesar disso, segundo a pesquisadora Lúcia Miguel Pereira, há também traços do Naturalismo, estilo de época vigente no período em que o conto foi escrito. Para Eliane Sarri, “é possível definir o Naturalismo a partir de alguns elementos: a fatalidade; o determinismo; a contemporaneidade; a fidelidade dos personagens e a linguagem simples.” (SARRI, 2017, p. 12). Em Inglês de Sousa – e assim em “Amor de Maria” – o grande aspecto naturalista presente é o fatalismo. “De maneira muito clara, o autor faz da fatalidade e da tragédia elementos essenciais de suas obras, colocando seus personagens em relação direta e condicionada a um fim sem sucesso, sem glórias e sem vitórias.” (SARRI, 2017, p. 26). Vemos isso, por exemplo, quando o narrador traz suposições sobre o paradeiro de Mariquinha, não apontando nenhum pensamento otimista.

Quanto à formosa e infeliz Mariquinha, desaparecera em Vila Bela, sem que jamais se soubesse o seu paradeiro. Ter-se-ia atirado ao rio e confiado à incerta correnteza aquele corpo adorável, tão desejado em vida? Ter-se-ia internado pela floresta para perder-se na solidão das matas? Quem jamais o pôde dizer? (SOUSA, 1988, p. 49).

Outro elemento naturalista nítido na obra de Inglês de Sousa é o determinismo, “pois os personagens não têm vontade própria e são conduzidos pelo destino que outrora já estava traçado e decidido.” (SARRI, 2017, p. 26). Nesse conto, o determinismo se mostra na medida em que as escolhas de Mariquinha e as atitudes das outras mulheres são determinadas – ou no mínimo influenciadas – pelo meio em que se situam.

É importante observar que a jovem só usou esse recurso porque acreditou no poder miraculoso da mencionada erva, pois, como já foi aludido anteriormente, Margarida, sua ama preta, transmitiu à menina também toda sua crença no tajá, isto é, não tinha como duvidar uma vez que a senhora ‘provou’ com exemplos. (FREITAS, 2013, p. 56).

O determinismo também está presente quando o narrador descreve o início da paixão de Mariquinha por Lourenço. Como já apresentado, a protagonista não se vê apaixonada em um primeiro momento, porém “logo depois foi castigada pela liberdade com que falara o homem, cuja vida seria ligada a seu destino.” (SOUSA, 1988, p. 43). Ao falar de destino, fica clara a presença determinista.

Quanto à cultura popular, há forte presença da misticidade inserida na parte final do conto, quando o tajá aparece. No início da narrativa, o conto parece muito real e comum, pois conta a história de uma moça que ansiava pela aparição de um jovem que lhe conquistasse o coração. Esse jovem aparece, mas a situação não ocorre como o idealizado pela protagonista, que acaba entrando em uma tristeza profunda por não ser correspondida em seu amor.

Assim, sem a presença de crenças mitológicas ou fantásticas, a história se assemelha a outras milhares. Porém, quando a ama preta oferece a erva para Mariquinha, encontramos a presença de uma lenda amazônica. Isto é, acreditava-se que esse tajá, assim como vários outros tipos, tinha efeitos místicos e milagrosos. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luís da Câmara Cascudo afirma que

Os tajás são incontáveis no Pará e no Amazonas, com tipos mais lindos pelas dimensões, desenho e colorido. O gênero *Caludium* é popularíssimo entre os indígenas, centro de superstições assombrosas, tradições medicamentosas, transmitido à população mestiça, fiel respeitadora de todos esses pavores. (CASCUDO, 2012, p. 669).

Além disso, Cascudo pontua que “há um tajá para cada desejo humano desde o amor até a gulodice.” (CASCUDO, 2012, p. 669). No Dicionário do Folclore Brasileiro, ele apresenta diversos tipos de tajá e suas funções. O tajá utilizado na história condizia com o desejo de conquistar o amado, sendo então muito provável que fosse o “tambatajá (*Dracotinium asperum*, Koch), popularizado pelos indígenas maués, que dizem irresistível para fortalecer os laços sexuais, despertar a atenção amorosa e tornar indispensável a companhia desejada.” (CASCUDO, 2012, p. 670). Em “Amor de Maria”, ele era um remédio que não falhava. Necessitava-se apenas de uma dose e o seu resultado viria: o homem se apaixonaria perdidamente pela mulher que lhe desse de tomar.

– Não se pode duvidar. É remédio que não falha. Porque é que o capitão Amâncio ficou-se babando pela velha Inácia? Está claro que sendo velha e feia, só podia ser feitiço. E o senhor mesmo, seu padrinho como foi que ficou tão agarrado à defunta Miquelina? Era preciso que eu não fosse de casa, para não saber? Pois se fui eu mesma quem arranhou o tajá. A defunta andava chorando, chorando, não comia nem bebia, por ciúmes de Joaninha Sapateira. Nunca mais o senhor quis saber dela, e era só Miquelina para cá, Miquelina para lá, até que lhe deu aquela dor no peito que a matou, coitadinha! (SOUSA, 1988, p. 48)

Nota-se que o próprio narrador se posiciona quanto ao uso do tajá e outros elementos ditos como milagrosos. “Custa-me a acabar essa triste história, que prova quão perniciosa é a crença do nosso povo em feitiços e feitiçeras.” (SOUSA, 1988, p. 49). Mostrando que as crendices e o imaginário popular podem ser perigosos. Ele também finaliza a narrativa contando que “só resta como lembrança em Vila Bela o nome Amor de Maria, dado pelo povo ao terrível tajá que matou o filho do capitão Amâncio.” (SOUSA, 1988, p. 49). Percebemos então que, além de ser cético quanto aos poderes milagrosos do tajá, o narrador também atribui à planta a morte de Lourenço.

CONCLUSÃO

Ao concluir esse artigo, pode-se constatar que a cultura popular está extremamente ligada com a construção literária de “Amor de Maria”, de Inglês de Sousa, uma vez que toda a narrativa aponta para a misticidade que envolve o tajá. Outros elementos também culminam na presença do imaginário popular no conto. É o caso da contraposição entre o procurador e as pessoas do povoado, além das diferenças entre cidade grande e cidade do interior.

Ademais, percebe-se que, apesar de possuir alguns aspectos românticos e tratar de assuntos bem regionais e, por isso, em um primeiro momento, parecer destoar do estilo de época vigente na escrita do conto, Inglês de Sousa tem traços muito marcantes do Naturalismo. Em especial, destaca-se o fatalismo e o determinismo, presentes tanto na construção das personagens quanto no desenrolar da narrativa.

Cumpriu-se assim todos os objetivos da pesquisa, de forma a tratar da análise do conto com ênfase para a presença da cultura popular e de elementos naturalistas. Com isso, tornou-se possível entender, por exemplo, o porquê de as ações da protagonista serem tão influenciadas pelas situações e atitudes externas, posto que isso é uma das características principais do Naturalismo.

Nesse sentido, a pesquisa trouxe, através da análise do conto “Amor de Maria”, uma maior concepção acerca da cultura popular e sua relação com a construção de narrativas, em especial àquela escrita por Inglês de Sousa. Dessa forma, oportunizou-se o desenvolvimento de um estudo acerca de um autor muito importante, porém pouco estudado, do norte do Brasil, priorizando um diálogo entre duas áreas – cultura e literatura.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197- 221.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, Antonio et al. O direito à literatura In: **Vários Escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 169-191.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.147-163.
- FREITAS, Dionne Seabra de. **Fantástico e imaginário em contos de Inglês de Sousa**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção: história da literatura brasileira (de 1870 a 1920)**. 4.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- SARRI, Eliane. **História e mito na região amazônica: uma análise dos contos naturalistas de Inglês de Sousa**. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2017.
- SOUSA, Inglês de. Amor de Maria. In: **Contos amazônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.41-49.

O CORTIÇO DE ALUÍSIO AZEVEDO, E O CONFRONTO AOS 7 PECADOS CAPITAIS

Arlean Chaves Marinho (UFG)¹

RESUMO:

Esta pesquisa foi desenvolvida expondo a sutileza utilizada por Aluísio Azevedo, ao confrontar de forma cautelosa dentro da sua obra maior, *O Cortiço*, os sete pecados capitais, considerados mortais, pela igreja católica em tradição milenar. Teve como objetivo geral, expor novamente o confronto que Azevedo fez, mas dessa vez, de forma mais metaforizada à igreja católica. E o objetivo específico, de mostrar as personagens principais, dentro da obra, *O cortiço*, cada uma delas, destacando uma característica que exalta um dos sete pecados capitais. Os dados utilizados são as bibliografias da história da igreja, em dez volumes emitidas em 1991, pela editora quadrante, que mostra como a igreja influenciou e norteou todas as obras literárias direta e indiretamente apenas com sua história, as obras de Aluísio Azevedo, com foco na obra, *O Cortiço*, e sua própria bibliografia. Foi pesquisado sobre os sete pecados capitais, desde sua origem, pelo monge Evágrio do Ponto, e como Azevedo mascarou os pecados, sendo os próprios personagens de sua trama. Azevedo já havia confrontado à igreja católica em suas obras anteriormente, na obra, *O Mulato*. Sofreu perseguições, e ataques por parte da igreja em São Luiz do Maranhão, teve que mudar para o Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro escreveu, *O Cortiço*, atingiu o ápice de sua carreira como escritor, e se tornou o maior nome do naturalismo brasileiro. Todo esse sucesso de Azevedo se deu, por mostrar sem reservas toda a natureza humana. Quanto mais pecaminosa a natureza humana é, mais humanos nós somos. Azevedo quis nos mostrar que ser pecaminoso, é ser humano, é ser natural, sustentado pela teoria da evolução de Darwin na época. Isso foi uma afronta para a igreja, pois, os sete pecados capitais, são considerados mortais para a alma, e devemos nos afastar deles. Azevedo sendo o maior nome do naturalismo no Brasil, e sua obra, *O Cortiço*, a maior obra do Naturalismo, podemos chegar à conclusão que o Naturalismo também não deixa de ser um confronto com os sete pecados capitais. Ser natural, pecar, é visto como abominável para a igreja, e visto como se sentir naturalmente humano, para Azevedo.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo. Igreja Católica. Sete Pecados. O Cortiço. Naturalismo.

¹ Licenciado em Letras Português e suas literaturas, pela Universidade Estácio de Sá. Licenciado em História pelo Instituto Educa (EAD). Especialista em Metodologia do ensino da Língua Portuguesa, pela Faculdade Liberdade, Mestrando em Educação, no programa de pós-graduação, da Universidade Federal De Goiás.

INTRODUÇÃO

Gula, avareza, ira, preguiça, soberba, luxúria e inveja, são expostas na obra, *O Cortiço*, como processo de criação das personagens. O objetivo deste trabalho é analisar a relação daquilo que é humano, e que a igreja criou métodos para combatê-los ou controlá-los, e que, Aluísio Azevedo trabalha em sua obra. O confronto à igreja acontece diversas vezes, em uma época onde a igreja ainda detinha muito poder na vida da sociedade brasileira.

Esta pesquisa utilizou versículos da bíblia que condenam os sete pecados capitais. Versículos estes que Evágrios do Ponto, pode ter utilizado para compilar esses sete pecados mortais. A cada tópico, há uma introdução dos pecados, com base no texto bíblico, e a metáforização dos personagens do cortiço nesses pecados.

Crescendo junto com o Realismo, e o Parnasianismo, o Naturalismo no Brasil, se torna o extremo do realismo, e age através de Aluísio Azevedo, sem medo de confrontar, mostrando simplesmente a realidade, modo de vida de várias classes num mesmo lugar, mas que não deixa de ser um tremendo confronto aos ensinamentos sagrados da religião.

Influenciado pelo Determinismo de Darwin, e pelas correntes filosóficas da época, *O Cortiço* (1890) é escrito. Azevedo tem uma grande importância, no sentido de abrir novos espaços para as próximas estéticas literárias, se tornarem mais livre em suas produções. Azevedo mostra dentro do cortiço, aquilo que é natural, no entanto, mesmo sendo natural, não pode haver excessos, ou estar fora do padrão da igreja católica, pois pode acarretar consequências mortais.

O confronto se dá quando dentro da obra de Azevedo (1890), o carnal, o humano, é considerado em superioridade à alma, ao celeste, a espiritualidade. Em nenhum momento dentro da obra de Azevedo (1890), os personagens deixam de se satisfazer, pensam no espiritual, ou se culpam por ter feito algo que segundo a tradução do cristianismo, é considerado danoso para a vida espiritual.

Personagens Metaforizados Nos Sete Pecados Capitais – Soberba

O documentário, *Os Sete Pecados Capitais*, do *History Channel*, descreve a soberba, como o pior dos sete pecados capitais, o início de todos os pecados capitais. A soberba é considerada uma forma exagerada de importância de si mesmo, fazendo uma pessoa sentir que não precisa de Deus. “Os vícios trabalham juntos, subordinados a um vício principal, este o principal de todos é a soberba”. (FATHER. Os Sete Pecados Capitais-Soberba.2019.)

A soberba é considerada o pior pecado capital, pois foi através dela que Satanás quis ser maior que Deus, atribuindo uma importância maior a si, do que aquela que ele já tinha. No livro de Provérbios cap. 16 parte A, está escrito que a “a soberba precede a ruína” talvez tenha sido essa ruína que causou a expulsão de Satanás do paraíso.

O Cortiço (1890) nos traz alguns casos de soberba, dentre os principais está a Rita baiana. Rita que é uma das personagens que mais se encaixa em todos os pecados que serão citados a seguir. Rita era desejada e tinha seu amor disputado por dois homens, Jerônimo e Firmo, este último ela sempre amara, era caso antigo, e o outro, ela desenvolveu uma paixão maluca por ele, sem se importar que o mesmo já tinha esposa, a mulata estava se preocupando apenas consigo mesma, com seus desejos.

Rita se tornou mais atraente que Piedade (que era a esposa de Jerônimo), seduziu, e acabou tomando-o para si, o homem que era da outra. A soberba de Rita era tanta que ela nunca se importou com a filha que Jerônimo tinha com Piedade, chegando a se tornar cruel. Nesse trecho abaixo veremos Rita dançando e seduzindo Jerônimo:

Foi um forrobodó valente. A Rita Baiana essa noite estava de veia para a coisa; estava inspirada! Divina! Nunca dançara com tanta graça e tamanha lubricidade! Também cantou. E cada verso que vinha da sua boca de mulata era um arrulhar choroso de pomba no cio. E o Firmo, bêbedo de volúpia, enroscava-se todo ao violão; e o violão e ele gemiam com o mesmo gosto, grunhindo, ganindo, miando, com todas as vozes de bichos sensuais, num desespero de luxúria que penetrava até ao tutano com línguas finíssimas de cobra. Jerônimo não pôde conter-se: no momento em que a baiana, ofegante de cansaço, caiu exausta, assentando-se ao lado dele, o português segredou-lhe com a voz estrangulada de paixão: - Meu bem! Se você quiser estar comigo, dou uma perna ao demo! O mulato não ouviu, mas notou o cochicho e ficou, de má cara, a rondar disfarçadamente o rival. O canto e a dança continuavam, todavia, sem afrouxar. Entrou a das Dores. Nenen, mais uma amiga sua, que fora passar o dia com ela, rodavam de mãos nas cadeiras, rebolando em meio de uma volta de palmas cadenciadas, no acompanhamento do ritmo requebrado da música. Quando o marido de Piedade disse um segundo cochicho à Rita, Firmo precisou empregar grande esforço para não ir logo às do cabo. Mas, lá pelo meio do pagode, a baiana caíra na imprudência de derrear-se toda sobre o português e soprar-lhe um segredo, requebrando os olhos. (AZEVEDO. 1890 p.119)

Nesse trecho podemos perceber a soberba de Rita, mesmo estando com o amante de tempos, ainda sim, caprichou na dança para seduzir aquele que estava interessando-a no momento.

Causando uma briga entre os dois, e depois gerando quase a morte de Jerônimo. Mesmo nesse momento da briga, Rita parece não se importa muito com os dois, pois para ela, parece interessante ver os dois ali quase se matando, “O terror arrancava gritos agudos. Estavam já todos assustados, menos a Rita que, a certa distância, via, de braços cruzados, aqueles dois homens a se baterem por causa dela; um ligeiro sorriso encrespava-lhe os lábios.” (AZEVEDO. 1890 p. 120 e121), Rita parece gostar de ver aquela cena, cruza os braços, e até sorri, alimenta assim seu ego, e sua soberba.

Inveja

“A inveja está em perceber algo que o outro tem, ou uma qualidade que outro indivíduo possui, e o ponto principal está em querer para si mesmo, ou querer que o outro não a tenha”. (FATHER. Os Sete Pecados Capitais-Soberba.2019.) A palavra inveja deriva da palavra Invidia, que era uma antiga deusa romana da inveja. É como uma obsessão em ter aquilo que é do outro, a inveja com certeza é um dos pecados que mais incomodam. Father (2019) cita que alguns pecados como a gula, ou a preguiça é mais fácil para os praticantes admitirem, a inveja ninguém admite ter.

O cortiço (1890) O caso de inveja simultânea entre dois personagens, João Romão que tem inveja da classe social e da vida de luxo que Miranda leva, e Miranda que tem inveja da riqueza que Romão construiu durante a vida, se tornando maior que a dele. A confusão entre os dois começa por uma disputa por causa de um quintal a qual Miranda queria comprar de Romão, e que Romão não vendeu, passam a trama toda a se odiar, até que por causa das invejas simultâneas, Romão acaba casando-se com a filha do Miranda.

Romão é um dos personagens centrais da trama de Azevedo. Ele é um personagem sem escrúpulos, sem limites para conseguir seus objetivos, e assim como Rita Baiana irá encaixar em quase todos os pecados deste embate. João Romão passa a vida acumulando riquezas, mas chega uma fase da vida que ele tenta mudar, quer pertencer a uma classe social mais elevada, dinheiro não lhe faltava para isso, essa vontade de ascender a outra classe social, só desperta em Romão quando sente inveja profunda de Miranda, após o vizinho/rival receber um título de barão.

Nunca o tinha visto assim, tão fora de si, tão cheio de repelões; nem parecia aquele mesmo homem inalterável, sempre calmo e metódico. E ninguém seria capaz de acreditar que a causa de tudo isso era o fato de ter sido o Miranda agraciado com o título de Barão. Sim, senhor! aquele taverneiro, na aparência tão humilde e tão miserável; aquele sovina que nunca saíra dos seus tamancos e da sua camisa de riscadinho de Angola; aquele animal que se alimentava pior que os cães, para pôr de parte tudo, tudo, que ganhava ou extorquia; aquele ente atrofiado pela cobiça e que parecia ter abdicado dos seus privilégios e sentimentos de homem; aquele desgraçado, que nunca jamais amara senão o dinheiro, invejava agora o Miranda, invejava-o de veras, com dobrada amargura do que sofrera o marido de Dona Estela, quando, por sua vez, o invejara a ele. (AZEVEDO. 1890 p.110)

Romão, movido pela inveja neste trecho, acaba mudando seu estilo de vida aos poucos, deixando a vida pobre e imunda que vivia, para tentar se igualar a Miranda. Para conseguir seus objetivos, acaba se casando com a filha de Miranda, causando a morte de Bertoleza, que até antes dessa loucura de ascensão social, era sua escrava, e mulher. A inveja fez Romão não pensar em ninguém, apenas no seu objetivo maior.

Já Miranda, que é o outra metaforizarão da inveja que temos na trama, casou-se por obrigação com este, odiava-a, por saber que a mulher não perdia a oportunidade de traí-lo, e tinha uma filha que não tinha certeza ser sua. Mudou-se para o cortiço, para afastar a esposa dos amantes, e sentia inveja de Romão, por não ter que se sujeitar a tudo que ele havia se sujeitado na vida, para ascender à uma classe social.

“Tinha inveja do outro, daquele outro português que fizera fortuna, sem precisar roer nenhum chifre; daquele outro que, para ser mais rico três vezes do que ele, não teve de casar com a filha do patrão ou com a bastarda de algum fazendeiro freguês da casa!”. (AZEVEDO. 1890 p. 21)

Com o desenrolar da trama, esse jogo de invejas acaba se cruzando, e beneficiando os dois. Um com o objetivo da ascensão social, e o outro para manter a riqueza das famílias, e para isso, o primeiro sacrifica a sua fiel companheira, Bertoleza, jogando-a fora como um rato de esgoto. E o segundo, sacrificando a vida e felicidade da própria filha, fazendo-a casar-se por obrigação.

Ira

“A ira pode ser definida com várias intensidades, existem iras momentâneas, iras que são alimentadas com o tempo, e se tomam um perigoso desejo de vingança, no entanto todas elas não deixam de ser perigosas.” (FATHER. Os Sete Pecados Capitais-Ira.2019.) É irônico a ira ser considerada um dos sete pecados capitais, pois até Deus acaba se irando em vários momentos durante a narrativa da Bíblia. “Até a tua ira contra os homens redundará em teu louvor, e os sobreviventes da tua ira se refrearão.” (SALMOS 76:10).

O cortiço (1890), O exemplo de ira desenfreada acontece entre Firmo e Jerônimo, quando os dois acabam brigando por Rita Baiana. Os dois estão apaixonados por ela, e o segundo acaba matando o primeiro, por um desejo de vingança de uma briga mal resolvida entre os dois. No primeiro embate dos dois, Jerônimo levou a pior, foi apunhalado por Firmo:

O brasileiro tinha já recebido pauladas na testa, no pescoço, nos ombros, nos braços, no peito, nos rins e nas pernas. O sangue inundava-o inteiro; ele rugia e arfava, iroso e cansado, investindo ora com os pés, ora com a cabeça, e livrando-se daqui, livrando-se dali, aos pulos e às cambalhotas. A vitória pendia para o lado do português. Os espectadores aclamavam-no já com entusiasmo; mas, de súbito, o capoeira mergulhou, num relance, até as canelas do adversário e surgiu-lhe rente dos

pés, grupado nele, rasgando-lhe o ventre com uma navalhada. (AZEVEDO. p. 121.122)

A ira provocou quase a morte dos dois personagens. Um estava todo ensanguentado e ferido, mas movido pelo sentimento de ira não queria dar-se por vencido, o outro estava disposto a tudo para acabar com o rival, até o momento da navalhada, Firmo foge, e Jerônimo é levado para o hospital ficando dias lá internado, alimentando a sua ira, e planejando a vingança do rival, interessante pensarmos agora como a ira de Jerônimo evoluiu de uma simples raiva momentânea para uma vingança.

A ira de Jerônimo foi alimentada até a sua execução do plano de matar o rival, a ira quando alimentada, só se acalma quando aquilo que está no coração se resolve. A ira de Jerônimo iria se resolve quando ele consegue matar Firmo, e ficar com sua recompensa, Rita. O estágio de ira de Jerônimo estava tão intenso, que ele não esperou se recuperar da navalhada que ganhou de Firmo.

O capoeira, mal tocou com os pés em terra, desferiu um golpe com a cabeça, ao mesmo tempo que a primeira cacetada lhe abria a nuca. Deu um grito e voltou-se cambaleando. Uma nova paulada cantou-lhe nos ombros, e outra em seguida nos rins, e outra nas coxas, outra mais violenta quebrou-lhe a clavícula, enquanto outra logo lhe rachava a testa e outra lhe apanhava a espinha, e outras, cada vez mais rápidas, batiam de novo nos pontos já espancados, até que se converteram numa carga continua de porretadas, a que o infeliz não resistiu, rolando no chão, a gotejar sangue de todo o corpo” (AZEVEDO. P. 169)

A descrição de detalhes do trecho acima, nos dá a plena convicção que a ira provoca nos seres humanos um impulso frenético e sem controle. Depois de dias hospitalizado, Jerônimo não conseguiu esquecer a ira que alimentou por Firmo, e quis concretizar sua vingança, matando seu rival, como se mata um inseto, massacrando com pauladas, e satisfazendo seu desejo de vingança.

Preguiça

A preguiça é vista como um pecado improvável, no entanto, ela não está apenas relacionada ao esforço físico que a pessoa pode fazer, mas também ao achar que tudo que já fez, ou faz já é suficiente. A preguiça não parece um pecado mortal. Kathleen, no documentário, *Os Sete Pecados Capitais*, do canal *SeuHistory.com*, “a preguiça deve ser o mais mortal dos pecados”. Quando o primeiro homem, comete o primeiro pecado, Deus dá a ele o castigo de ganhar o pão de cada dia com seu próprio esforço (GENÊSIS 3:19), e caso haja uma rejeição do homem em relação a isso, significa que está desobedecendo uma ordem de Deus.

Botelho é o personagem que metaforiza a preguiça dentro da obra, *O cortiço*. Amigo da família de Miranda, é uma espécie de conselheiro e advogado da família, mas não perde a oportunidade de se escorar em alguém sempre que precisa. Botelho acoberta as traições de Estela (esposa de Miranda), e é uma espécie de ouvinte das lamúrias da vida de Miranda.

Botelho é um oportunista e parasita da família. Sabe todos os segredos da família, sabe o motivo de Miranda ter se casado com Estela, e sabe das traições de Estela, e por guardar esses segredos, ele sabe que nunca será expulso da família. Dentro da trama, caso ele revele o que sabe, as máscaras da família do Miranda iriam cair.

O preguiçoso sempre dá um jeito de evitar fazer as coisas e tudo o que faz, sempre quer algo em troca, e assim age Botelho. Havia ainda, sob as telhas do negociante, um outro hóspede além do Henrique, o velho Botelho. Este, porém, na qualidade de parasita. (AZEVEDO. 1890 p. 25).

Todo preguiçoso é um aproveitador. Com o desenrolar da trama, Botelho foi ficando amigo de Romão, e sendo o do principal elo entre Romão e a família de Miranda. Com o intuito de poder facilitar que Romão se casasse com a filha de Miranda, Botelho, agia se aproveitando de tudo que aquele momento estava lhe proporcionando, extorquindo tanto Miranda, quanto Romão.

O velho Botelho chegava-se também para o vendeiro, e ainda mais do que o próprio Miranda. O parasita não saía agora depois do almoço para a sua prosa na charutaria, nem voltava à tarde para o jantar, sem deter-se um instante à porta do vizinho ou, pelo menos, sem lhe gritar lá de dentro: “Então, seu João, isso vai ou não vai?” E tinha sempre uma frase amigável para lhe atirar cá de fora. (AZEVEDO.1890 p. 148)

Botelho vivia das migalhas dos outros. Acomodado com a vida que Miranda e Estela lhe ofereciam, não se preocupava de trabalhar. Depois passou a ser parasita na casa de Romão, por estar intermediando o casamento dele com a filha de Miranda. “Já não era preciso prevenir lá defronte, porque agora o velho parasita comia muitas vezes em casa do vizinho. (AZEVEDO. 1890 p.236)

Avareza

A avareza é conhecida por vários nomes, como ganância, cobiça, mesquinha, sovinice, e vários outros. A pessoa avarenta rouba, mata para acumular bens. Bakas S., no documentário, *Sete Pecados Capitais*, do seu canal *SeuHistory.com*, cita que os problemas surgem quando nossas posses nos controlam, ao invés de nós controlarmos elas.

O *Cortiço*, de Azevedo (1890) tem um dos personagens principais da trama como avarento. João Romão, desde criança ele aprende ser avarento com seu antigo patrão, que já no início do texto parece que ensinou Romão com sua história como ser um bom avarento.

João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro. Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha” (AZEVEDO A. 2008 pg.7)

No início da obra podemos notar que Romão sempre fora ganancioso, querendo enriquecer a qualquer custo. Colocando sua saúde em risco, se privando de seu bem-estar pessoal, e de conforto que ele podia levar, João Romão se aproxima de Bertoleza, uma escrava, que ele se aproveita dela, prometendo-lhe a alforria, a pobre passa a confiar de olhos fechados em Romão.

Só nesta parte da análise temos dois pontos que é notório observar como funciona uma pessoa gananciosa, a primeira é a capacidade de se abster de qualquer coisa para acumular bens materiais, e a segunda é a de enganar os outros, de se aproveitar daquilo que convém, para favorecer seus próprios objetivos. Bertoleza ajuda Romão na sua ganancia por riquezas, ele começa a desenvolver o cortiço roubando os outros, e se aproveitando de tudo que puder.

Romão enriqueceu rápido. A ganancia dele não tinha limites, depois de construir casinhas roubando dos outros, e de comprar a pedreira, enganar Bertoleza, roubar os próprios clientes, e os moradores do cortiço, ele não parava (AZEVEDO 1890 p. 10) Sua ganancia cegava-o. Não dispunha

um tostão para nada além daquilo que fosse lhe favorecer. A pessoa gananciosa faz as outras entrarem dentro do seu jogo, e com Romão não foi diferente, Bertoleza na qualidade de sua escrava, que também servia para ele de mulher, ajudava-o com seus roubos e suas maquiavelices.

A avareza de Romão, tem seu ápice, em um dos episódios que o cortiço pegava fogo. Ele deixa morrer outro morador do cortiço, para roubá-lo, esse outro morador, Libório, também era um avarento, e passou a vida a juntar dinheiro em uma garrafa, para morrer sem nada, e sendo roubado (AZEVEDO. 1890 p.189).

Gula

A gula aparentemente parece um pecado inofensivo, no entanto, ela pode ser mortal, está relacionado ao desejo de comer e beber cada vez mais. A gula pode ser comparada ao excesso, ao exagero. Father (2019) cita que muitas pessoas pensam que a gula está relacionada apenas com a comida, no entanto, acabam se equivocando, pois, a gula também está relacionada com o exagero da bebida. O que acaba provocando dependência nas pessoas seja por comida, ou por bebida.

Na obra, *O Cortiço*, o excesso por comida é praticado por Libório. No capítulo VII, da obra, narra uma festa na casa da Rita Baiana, ele comia com medo de que aquela comida acabasse, comia não mais por necessidade fisiológica, mas por também não ter a oportunidade de se fartar sempre, pois era tão avarento que ficou a vida toda acumulando bens, para depois morrer sem nada.

Ele pôs-se logo a devorar, sofregamente, olhando inquieto para os lados, como se temesse que alguém lhe roubasse a comida da boca. Engolia sem mastigar, empurrando os bocados com os dedos, agarrando-se ao prato e escondendo nas algibeiras o que não podia de uma só vez meter para dentro do corpo.” (AZEVEDO. 1890 p. 69)

O Glutão como se tivesse medo de que alguém roube sua comida. come depressa, para poder comer sempre mais, está sempre olhado para ver se vai sobrar mais para ele continuar a comer. “De repente, um pedaço de carne, grande demais para ser ingerido de uma vez, engasgou-o seriamente.” (Aluísio. 1890 p.69), e mesmo se engasgando, o glutão não para de pensar em comida, e nem de ingeri-la.

E notando que ele continuava mais sôfrego por ter perdido um instante: Espere um pouco, lobo! Que diabo! A comida não foge! Há muito aí com que te fartares por uma vez! Com efeito! - Beba água, tio Libório! Aconselhou Augusta. E, boa, foi buscar um copo de água e levou-lhe a boca. O velho bebeu, sem despregar os olhos do prato. - Arre diabo! Resmungou Porfiro, cusbindo para o lado. Este é mesmo capaz de comer-nos a todos nós, sem achar espinhas!” (Aluísio. 1890 p. 69 e 70)

Mesmo sofrendo pelo excesso de comida, Libório, não parava de comer. O Glutão por bebida da trama é, Jerônimo. Jerônimo era português, no entanto, foi abasileirando-se, acaba por se torna um dependente do álcool. Tem a vida pacata, e depois adere a bebedeira da cachaça dos brasileiros. “Jerônimo apareceu afinal, com um ar triste de vicioso envergonhado que não tem animo de deixar o vício.” (Aluísio. 1890 p.202), O vício de Jerônimo, provocou atrasos a escola da filha, e destruição total da sua vida, dentro da trama de Azevedo.

Luxúria

A luxúria é considerada pelo senso comum, o pior pecado. A nossa moralidade baseada nos pilares do cristianismo, nos mostra os desejos sexuais como pecaminosos. A luxúria é um termo muito

amplo, e pode considerar praticamente tudo que envolva desejos sexuais, desde pensamentos, toque, até a concretização do ato sexual. Na bíblia podemos encontrar diversas advertências a esse pecado, de vários diferentes modos.

O Cortiço, expõe à luxúria praticada por todos os personagens. Romão vive toda a trama com a escrava Bertoleza, sem serem casados (sexo antes do casamento) fez ela cometer aborto sempre que estava grávida. “Ainda bem que não tinham filhos! Abençoadas drogas que a Bruxa dera à Bertoleza nas duas vezes em que está se sentiu grávida!” (AZEVEDO. 1890 p.152).

Estela vivia cometendo adultério, Florinda que acabou engravidando por fazer relação sexual antes do casamento, Leocádia que mesmo sendo casada, fornicou com Porfiro durante uma festa na casa de Rita, enquanto o próprio marido dormia, “A Leocádia passara livremente a perna para cima da de Porfiro, que a abraçava, bebendo parati aos cálices.” (Aluísio 1890 p.70).

A verdadeira personificação da luxúria na trama, Leonie, é uma prostituta admirada por todos no cortiço. Leonie sempre andava bem vestida e perfumada, o que não era a realidade das pessoas do cortiço. Leonie visita sempre o cortiço, ela queria que Pombinha, uma moça ainda virgem, e quase com dezoito anos, que não chegou a menstruar, que se torne prostituta como ela.

Leonie, bissexual, tinha desejos pela pombinha. Pombinha já estava noiva, a mãe de Pombinha rezava todos os dias para que ela menstruasse. Isabel sonhava que com o casamento da filha, para que elas pudessem sair daquela vida miserável. Pombinha acaba se tornando prostituta junto com Léonie, a mãe de Pombinha vem a falecer de desgostos, por não querer aquele futuro para a filha (AZEVEDO. 1890 p.129).

A prostituição do cortiço, gera uma espécie de cadeia, como Azevedo cita no trecho abaixo:

Pombinha abria muito a bolsa, principalmente com a mulher de Jerônimo, a cuja filha, sua protegida predileta, votava agora, por sua vez, uma simpatia toda especial, idêntica à que noutra tempo inspirara ela própria à Léonie. A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela pobre menina desamparada, que se fazia mulher ao lado de uma infeliz mãe ébria” (AZEVEDO A. 2018 pg. 231)

O trecho acima mostra como o autor trabalhou bem focando nas questões sociais que envolviam a nova preferida das prostitutas Léonie e Pombinha, elas foram comprando a mãe da menina, que já não tinha condições de sustentá-la sozinha, até ir ganhando a própria menina, para transformá-la, numa prostituta.

CONCLUSÃO

O naturalismo é uma estética Literária que foca nas vontades do ser humano. Aluísio Azevedo, o maior dessa estética literária no Brasil, trabalha com todas as descrições de detalhes essas vontades humanas em suas obras, em especial na obra, *O Cortiço*. Azevedo, sabiamente confrontou a Religião, não só com sua obra maior, mas com toda a sua obra, e mesmo ele vivendo num país, onde a maioria das pessoas são cristã, e principalmente na época de lançamento da obra, ele não teve medo de mostrar o pior dos seres humanos.

Colocando dentro de um cortiço fictício, todos os tipos de personagens que se metaforizam nos sete pecados capitais. Todos os personagens, infringem os sete pecados capitais, desafiando à igreja, e mostrando que é natural, não deixando de mostrar que os excessos também são prejudiciais para a convivência social.

O desenvolvimento desta pesquisa nos ajudou a entender como personagens dentro de uma obra, pode ter sentidos que passam invisíveis aos olhos de leitores, que estão apenas buscando o entretenimento com a literatura. Azevedo, nos entregou uma grande obra, que não apenas fixou as bases do Naturalismo brasileiro, mas, mostrou que seres humanos são impulsivos, e corromper mandamentos sagrados, que tenta controlar os impulsos humanos, é natural.

Sendo Azevedo o maior nome do Naturalismo no Brasil, e sua obra, *O Cortiço*, a maior obra do Naturalismo, podemos inferir que o naturalismo também não deixa de ser um confronto com os sete pecados capitais.

REFERÊNCIAS

Livros/ artigos:

AZEVEDO, A. **O Cortiço**, São Paulo: Lafonte. 2018.

_____. **Casa de pensão**. 5. Ed., São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O Mulato**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.

A BÍBLIA. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008. 1110 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

Daniel-Rops. **História da Igreja De Cristo I: A Igreja dos Apóstolos e dos mártires**. São Paulo: Quadrante, 1988.

_____. **História da Igreja De Cristo I: A Igreja dos tempos bárbaros**. São Paulo: Quadrante, 1991.

_____. **História da Igreja De Cristo III: A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 1993.

_____. **História da Igreja De Cristo IV: A Igreja da renascença e da reforma (I)**. São Paulo: Quadrante, 1996.

_____. **História da Igreja De Cristo V: A Igreja da renascença e da reforma (II)**. São Paulo: Quadrante, 1999.

_____. **História da Igreja De Cristo VI: A Igreja dos tempos clássicos (I)**. São Paulo: Quadrante, 1999.

_____. **História da Igreja De Cristo VII: A Igreja dos tempos clássicos (II)**. São Paulo: Quadrante, 2001.

_____. **História da Igreja De Cristo IX: A Igreja das revoluções (II)**. São Paulo: Quadrante, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo horizonte, MG: Editora Itatiaia, 2000, vol. II.

ZILBERMAN, Regina. “**História da Literatura e Identidade Nacional**”. In JOBIM, José Luis(org). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

Material da Internet:

CAMPELO, Alvaro. **Recensão de Literatura e Religião**, coord. Isabel Patim [et.al.] Revista da faculdade de ciências humanas e Sociais. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1310/1/275-279_%20FCHS06-5.pdf> Acesso em 29 jul.2019.

Fiedler, Augusto. **Religião e Literatura**. São Paulo, 07.2019. Disponível em <<https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1280665>> Acesso em 29 jul. 2019.

CORDEIRO, Thiago. **Inspirada em ideias da Antiguidade, a lista dos erros mais sérios pela Igreja Católica levou séculos de bate-boca para ser compilada.** Disponível em <
<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-sete-pecados-capitais.phtml>>
Acesso em 29. Jul.2019

Tube Brasil Full nº 07. Os Sete Pecados Capitais- AVAREZA. 2012.(43:29) Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=lqJT8iGdP1E>. Acesso em 11/07/2019.

Tube Brasil Full nº 07. Os Sete Pecados Capitais- GULA. 2012.(44:25) Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=lqJT8iGdP1E>. Acesso em 10/07/2019.

Tube Brasil Full nº 07. Os Sete Pecados Capitais- INVEJA. 2012.(44:24) Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=lqJT8iGdP1E>. Acesso em 18/07/2019.

Tube Brasil Full nº 07. Os Sete Pecados Capitais-IRA. 2012.(44:26) Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=lqJT8iGdP1E>. Acesso em 24/07/2019.

Tube Brasil Full nº 07. Os Sete Pecados Capitais- LUXÚRIA. 2012.(44:26) Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=lqJT8iGdP1E>. Acesso em 14/07/2019.

Tube Brasil Full nº 07. Os Sete Pecados Capitais- PREGUIÇA. 2012.(43:29) Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=lqJT8iGdP1E>. Acesso em 22/07/2019.

Tube Brasil Full nº 07. Os Sete Pecados Capitais- SOBERBA. 2012.(44:25) Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=lqJT8iGdP1E>. Acesso em 19/07/2019.

O DIÁLOGO ENTRE “A ANCESTRALIDADE E A MEMÓRIA DOS VELHOS: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DANIEL MUNDURUKU E MIA COUTO” COM AS TEORIAS DA LINGUAGEM

Nana Patrícia Lisboa de Andrade (UFPA)¹

Silvia Helena Benchimol Barros (UFPA)²

RESUMO

Este artigo articula as reflexões debatidas na disciplina Teorias da Linguagem com o pré-projeto de dissertação de mestrado, *A ancestralidade e a memória dos velhos: um estudo comparativo entre Daniel Munduruku e Mia Couto*, construindo-se a partir daí suas inter-relações. A sociedade moderna capitalista, principalmente as formadas pelas ex-colônias do império lusitano, Brasil e Moçambique. Elas advêm de um legado marcado pelo apagamento de seus traços ancestrais que deveriam fazer parte de suas histórias oficiais, haja vista serem países moldados pelas memórias dos mais velhos. Porém, dentro de determinadas culturas como a indígena e a africana, tornam-se verdadeiras memória vivas, sendo as fontes de transmissão dos saberes desses povos. A partir disso, surgiu a ideia de construir, por meio do método da Literatura Comparada, o estudo da temática da ancestralidade e da rememoração dos velhos nas obras *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* (2005) e *O Karaíba: uma história do pré-Brasil* (2010), de Daniel Munduruku, além do conto *Nas águas do tempo* (1994), de Mia Couto. De forma, a explorar e explanar as relações interdisciplinares entre ancestralidade, memória, valorização da identidade, cultura e mito. Por meio dos estudos de Bosi (1994); Machado e Pageaux (1998); Wilson e Juliana (2015), entre outros. Logo, obtém-se, que ao delimitar os estudos dentro dessas obras Munduruku e Couto estabelecem os mais velhos como os responsáveis pela transmissão das reminiscências para as futuras gerações.

Palavras-chave: Ancestralidade. Memórias dos Velhos. Diálogo. Sociedade Moderna. Teorias da Linguagem.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia – PPLSA, da Universidade Federal do Pará. Graduada em Letras (2019) na respectiva instituição. E-mail: patricianana324@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/639632185060618>.

² Doutora em Tradução e Terminologia pelas Universidade de Aveiro (UA) e Nova de Lisboa (UNL) - Portugal. Mestre em Linguística pela UFPA, graduada em Pedagogia e Licenciada Plena em Letras Inglês. Professora do Programa de Pós Graduação PPLSA – UFPA / Bragança. E-mail: sbenchimol@ufpa.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8002163769688750>.

INTRODUÇÃO

A disciplina Teorias da Linguagem se propôs a discutir, explorar e refletir sobre as relações – língua e linguagem; língua e sociedade; língua, pensamento e cultura, mostrando, dessa forma, a evolução da teoria e do método de análise da linguagem e os fundamentos filosóficos e epistemológicos da linguística dos séculos XIX e XX, composta por áreas específicas (fonologia, morfologia, sintaxe, semântica, pragmática, léxico, gerativismo, discurso, interdisciplinaridade, cultura, pensamento, estudo interdisciplinar da mente e organização textual-interativa), que ora são encaradas como níveis de análise em teorias específicas, ora como verdadeiras rupturas epistemológicas dos modelos formais vigentes.

O desenvolvimento dos estudos linguísticos no decorrer do tempo é de fundamental importância por serem influências em variadas teorias que perpassam pelos principais campos das ciências humanas, destacando-se: a Psicologia, a Pedagogia, a História, a Literatura, entre outras. As discussões debatidas na disciplina basearam-se nos estudos de Fromkin e Rodman (1993); Kristeva (1969); Fiorin (2003); Lyons (1981); Martelotta (2010), entre outros.

Reafirmando os papéis da língua, da linguagem e da cultura como universos amplos, temos a presença de informações a respeito da língua já dentro da Bíblia, livro sagrado do Cristianismo, onde é definida como presente dado aos homens por Deus, proporcionando, assim, espaço para a discussão sobre sua origem e seu caminho rumo à fala humana, esta que nasce da linguagem gestual pois, todos conhecemos ao menos uma língua que é baseada na associação de sons e significados, segundo Fiorin (2003).

Ademais, esta pesquisa busca (re)significar o papel dos idosos dentro de duas sociedades pós-colonialistas, Brasil e Moçambique, que ainda são extremamente marcadas pelo pensamento eurocêntrico, este que por sua vez é a base do sistema capitalista, que visa o lucro no mundo do trabalho que é a engrenagem fundamental desse sistema. Partindo dessa perspectiva, pensaremos os idosos como figuras comparadas às peças obsoletas e descartadas em suas funções sociais, vivendo à margem da sociedade.

A América Latina e o Continente Africano são formados pela junção de vários povos, dentre eles as comunidades indígenas e africanas que trazem, em seus constructos, a figura do avô/idoso, que é bastante lembrada em obras de escritores da literatura desses continentes, fazendo-se possível um recorte dentro da literatura indígena amazônica do memorialista Daniel Munduruku e do africanista Mia Couto, que em seus escritos tematizam e protagonizam o idoso como o guardião dos saberes ancestrais de suas culturas.

Observando como essas sociedades retratam o papel dos avós, sobreveio-me a ideia de analisar a tematologia da ancestralidade e rememorações dessas personagens nos livros dos autores supracitados, baseando-me no seu grau de importância social para essas comunidades. Baseio-me no valor afetivo da figura dos avós visto que todo neto (a), em algum momento, se deparou viajando com as narrativas contadas por eles.

Portanto, espero que através do resultado obtido neste trabalho, possamos construir um novo olhar sobre a importância da valorização do conhecimento dos mais antigos na sociedade brasileira, partindo dos exemplos expostos por esses grupos que são base de nossa nação - os povos indígenas - assim como as comunidades africanas, que mantêm vivas o legado de transmissões a partir de suas bases e que compartilham com os brasileiros, a língua portuguesa.

A ANÁLISE DO DISCURSO E AS SUAS REFLEXÕES

Partindo do pressuposto de que esta pesquisa se encontra inserida dentro dos estudos da língua, linguagem, cultura e sociedade traremos dentro do aporte teórico os estudos do discurso que, por sua vez, vêm esclarecer as relações de poder baseadas em uma realidade material advindas de supostas lutas, ferimentos, dominações, servidões, em todas as sociedades há um perigo nos discursos proferidos. Nesse sentido, segundo o crítico literário Foucault (1970), “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta [...]” (FOUCAULT, 1970, p. 10).

Desde já, situo que os autores pesquisados se localizam dentro das literaturas de resistências, de margem, que dão voz a grupos pouco discutidos e valorizados no cânone mundial da literatura. A nível nacional faz pouco tempo que a literatura indígena recebeu esse nome, antes era vista como *paraliteratura*: grupos de escritos que não se encaixavam no contexto literário social.

A literatura indígena no geral volta-se para a escrita infanto-juvenil devido o mercado editorial abrir uma “fresta” para publicações voltadas, especificamente, para essa faixa etária, utilizando-se da apropriação do discurso como ferramenta depositada nas mãos desses autores que lutam, cotidianamente, contra variados estereótipos construídos ao longo dos séculos. Para o autor:

[...] há sociedades onde não existam [sic] narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar. [...] conjuntos variados de discursos que se narram conforme circunstâncias bem determinadas. [...] em suma pode-se supor que há, muito regularmente uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que se “dizem” nos decorrer dos dias e das troças e que passam com os atos mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certos números de atos novos de fala que os retomam, os transformam [...] (FOUCAULT, 1970, p. 22).

Na perspectiva do teórico existem variadas narrativas dentro de um contexto maior de discursos, porém existe um descompasso em relação aos sujeitos que os proferem e, assim como a língua vive em mudança constante no seu uso, os discursos podem ser retomados ou transformados com o passar dos dias.

Nessa toada, não é mais aceitável o pensamento que os indígenas não teriam o que ensinar, por sua linguagem ser predominante oral, escritores como Daniel Munduruku rompem com esse pensamento colonialista, retratando o cotidiano do povo Munduruku e as vivências com o seu avô Apolinário, aspecto presente em uma das obras analisada.

Foucault (1970), mostra a necessária reformulação profunda de como o saber é aplicado dentro de uma sociedade, como é valorizado, repartido, distribuído e atribuído, Nesse embalo estético, Couto evoca com a literatura africana um discurso de valorização do povo moçambicano, representando em sua escrita o papel do mais velho nessa construção social.

De acordo com o filósofo, a figura do autor caracteriza-se da seguinte forma:

[...] eis que, agora se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de textos posta sob seu nome; pede-se lhes que revele ou ao menos sustente o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe[sic] que os articule com suas vidas pessoais e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer (FOUCAULT, 1970, p. 27).

Diante disso, observa-se a importância do autor como figura falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como um agrupamento do discurso como unidade e origem de suas significações. Autor, que até há pouco tempo era desconsiderado, na atualidade mostra sua personalidade, validando seu pensamento para o mundo, saindo do anonimato e ocupando uma função de valor social e científico desde o século XVII.

Essa reflexão foucaultiana se encaixa plenamente nos discursos retratados nas obras, espaços dialógicos em que os autores partem de suas realidades para retratar através das suas narrativas a importância social de suas experiências de vidas e das suas comunidades construindo uma relação entre esses universos e a ficção literária.

Partindo da ordem de um projeto, de uma temática, de uma consciência ou de sua própria vida, o sujeito, que por meio da palavra mostra uma identidade moldada pela sua individualidade, torna-se voz de uma coletividade, essas memórias que transpõem cada um desses discursos e questionam os enunciados a partir daquele que fala, mostrando a manifestação de uma pertença própria de classe, raça e resistência perante variados grupos.

Assim, questionar através das palavras é uma ritualização dentro desse jogo de inclusão e exclusão dos sujeitos, como enfatiza Foucault “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus olhos” (FOUCAULT, 1970, p. 49). E a linguagem é a intermediadora dessas relações de poder.

LINGUAGEM, CULTURA E SUAS REFLEXÕES

Surgem com o Iluminismo variadas correntes filosóficas que tentam explicar a evolução cultural. O determinismo biológico e o geográfico são partes constitutivas dessa teoria. Os deterministas biológicos pregavam que as características genéticas, físicas, psicológicas do ser humano, sua etnia, nacionalidade ou o grupo a qual pertence, o lugar que ocupam seriam fatores determinantes das diferenças culturais. Os biológicos consideravam que o ambiente físico condicionava a diversidade cultural. A partir disso, se faz necessária a reflexão sobre as noções de cultura e linguagem dentro de determinados povos.

São ultrapassadas e velhas as teorias que atribuem capacidades inatas às raças e outros grupos humanos, como a ideia que *os índios são preguiçosos*, além das características de homogeneidade que condicionavam a ideia nas quais variadas comunidades fixadas em um determinado espaço seriam idênticas. O caráter biológico tornou-se obsoleto dando lugar ao conceito de cultura, que em outras línguas europeias estava associada,

[...] em primeiro lugar, o sentido em que a *cultura* é mais ou menos sinônimo de *civilização* e, numa formulação mais antiga e extrema do contraste, oposta a *barbarismo*. É este o sentido, em inglês, do adjetivo *cultured* [*culto*]. Baseia-se em última instância na concepção clássica do que constitui excelência em arte, literatura, maneiras e instituições sociais. Revividas pelos humanistas do renascimento. [...] por eles associados à sua visão da história da humanidade como progresso e autodesenvolvimento (LYONS, 1981, p. 273).

Essa ideia de cultura como berço da humanidade desconsiderava o progresso e avanço dos povos colonizados com as grandes navegações, legitimando o pensamento de que apenas os povos europeus eram detentores de cultura e as demais etnias, como os indígenas e os africanos eram considerados primitivos, sem almas, sem língua, sem religião, etc.

Com os estudos de Herder na antropologia há uma reformulação nessa concepção de cultura, partindo-se da reflexão que “nada é mais indeterminado do que está palavra, e nada mais é decepcionante do que sua aplicação a todas as nações e períodos” (LYONS, 1981, p. 273). Mostrando-se desnecessários os julgamentos de valores quanto à qualidade estética ou intelectual da arte, literatura ou instituições de uma civilização.

Para o antropólogo *kultur* é o próprio sangue vital das pessoas, o fluxo da energia moral que mantém intacta a sociedade. Em contraste a *civilization*, é o verniz das maneiras, a lei e técnica. As nações podem partilhar a civilização; mas sempre serão distintas na sua cultura, uma vez que a cultura define o que elas são manifestação dos espíritos e mentais nacionais.

Apesar da descolonização e da saída dos europeus das Américas e da África, esse pensamento eurocêntrico da desvalorização de culturas consideradas ultrapassadas persistem. Durante muito tempo, grupos desagregados que têm uma tendência histórica para uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes. Esses indivíduos ou grupos de subalternos foram mantidos em silêncio epistêmico e ontológico e, aparecem pela voz das classes dominantes como inferiores.

Tecendo uma relação com as obras pesquisadas, apresento um recorte de uma das futuras análises, pois na obra mundurukuiana *O Karaíba: uma história do pré-Brasil* (2010). É pela visão dos avós que conhecemos o dia a dia de algumas tribos antes da chegada dos colonizadores, mostrando suas constituições sociais, ritos de guerra, além da presença de mitos conhecidos do imaginário brasileiros, como *Iyara*, *Matinta Pereira*, *Icambiabas*, *Nhaderucuvu* (Deus) e *Piriripiri*.

Em *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* (2005), Apolinário faz referência ao mito do Curupira e a importância da religiosidade e da valorização da identidade indígena. Da mesma forma, no conto africano *Nas águas do tempo* (1994), deparamo-nos com uma pequena narrativa do avô contando ao neto sobre o mito de origem, além do fantasma *Namwetxo Moha*, presentes no imaginário cultural moçambicano.

Em cada sociedade a verdade é vista de um ponto e os saberes de todos os povos, etnias, comunidades devem ser valorizados e levados em consideração por serem traços constitutivos, encarando assim que o conhecimento local deve ser repassado.

No sentido de partirmos em direção ao convívio com os variados grupos que constituem uma nação, como a brasileira e a moçambicana, tendo na escrita desses autores híbridos a importância do conhecimento do outro, partindo do pressuposto da desconstrução e da sobreposição de grupos e cultura dentro da literatura em âmbito mundial.

LINGUAGEM E INTERDISCIPLINARIDADE E A SUA RELAÇÃO NA LITERATURA

O trabalho teórico dentro das pesquisas das áreas de humanas baseia-se em manifestações permeada pela norma culta que será a base das escolhas do *corpus* de pesquisa, essa mediação discursiva que vai ligando as etapas de seu trabalho, textos mais longos, gêneros variados, a transformação e a seleção dos textos da tese, por exemplo, far-se-á pelo uso da análise bibliográfica dentro de determinado método, a Literatura Comparada.

As obras que serão trabalhadas na dissertação são de três variados gêneros literários distintos entre si, um *romance*, uma *autobiografia* e um *conto*. Sendo costurados pelo fio condutor da Literatura Comparada, ramo que não se resume somente a estudar fonte e influências, mas também examinar as relações de uma obra de arte, psicologia do autor, sociologia da sociedade ou relacionando obras de artes de diferentes escritores. Devendo ser utilizada para que a obra seja interpretada.

Gestada no neocolonialismo da década de 1950, nasceu da necessidade de se comparar culturas e de entender os novos povos que se formavam com a saída dos impérios coloniais da África e das Américas. Partiremos das relações existentes entre as várias literaturas de língua e expressão portuguesa como a brasileira e a africana que partilham a língua lusitana como elo comum, além de muito de seus escritores beberem das nossas letras. Abrindo margem para o estudo das relações interdisciplinares existentes no trânsito de formas e temas.

A linguagem, por transitar por diferentes campos do saber, transforma-se em um objeto interdisciplinar, “parece haver duas formas básicas de fazer ciência: uma é regida por um princípio de exclusão e a outra por um princípio da participação” (FIORIN, 2008, p. 32). Até meados do século XVIII, o fazer científico era regido pelo princípio da *mistura*, em que partiu, posteriormente, para um movimento de *especialização* dentro da ciência moldada pela triagem das informações.

No entanto, as grandes criações foram feitas pelos sábios que cultivavam a mistura como formação pluridisciplinar, tratar de interdisciplinaridade na contemporaneidade baseia-se na destruição de fronteiras, por outro lado, como elenca Fiorin, “[...] estamos no tempo do elogio das margens, do descentramento, da alteridade, da heterogeneidade, do dialogismo, vivemos em um tempo de mestiçagem, de imigrações e de recusa da pureza” (FIORIN, 2008, p. 36). Nesse sentido, a interdisciplinaridade constitui-se para Fiorin (2008) da seguinte forma:

[...] conjunto de termo de um radical comum, disciplina, um sufixo comum, - dade, e prefixos distintos in-, multi-,pluri-, inter-, trans. Não se criam diferentes palavras para expressarem um mesmo sentido. [...] inter < en (denota *dentro de, entre e ocorre*, por exemplo, em interior, intimo, interno, entrar, intestino) (FIORIN, 2008, p. 37).

A partir do conceito trabalhado, várias ciências podem relacionar-se entre si para tratarem de determinados problemas. Esses construtos da linguagem da humanidade fundamentam-se pela troca de experiências e informações, sendo possível construir ligações entre a Literatura, a História, a Antropologia, entre outros campos variados dos saberes humanos.

É através da interdisciplinaridade, da literatura comparada e da valorização da mistura no campo científico, que é possível enxergar uma dissertação de mestrado versando sobre literaturas e autores distintos, sendo possível analisar seus contextos históricos.

Traços em comum e as diferenças culturais presentes em nações diferenciadas e, ao mesmo tempo, tão próximas como a brasileira e a moçambicana. Sendo assim, alargam-se as perspectivas dentro da pesquisa de forma a relacionar conceitos de distintos campos de estudos pelo uso da linguagem nas suas infinitas relações.

CONCLUSÃO

Depois de mostrar a importância de se estudar a disciplina Teorias da Linguagem e de perpassarmos por esses variados campos das ciências humanas, advindos da evolução da teoria, do método de análise, dos fundamentos filosóficos e epistemológicos da linguística dos séculos XIX e XX.

Os conceitos utilizados na disciplina para discutir, explorar e refletir sobre a relação – língua e linguagem; língua e sociedade; língua, pensamento e cultura. Mostram sua extrema importância para a elaboração de uma dissertação de mestrado. Vê-se a grande responsabilidade que o pesquisador como autor de um trabalho acadêmico assume perante a produção de um produto final, a tese.

Sendo antes de tudo, literário, pedagógico e político, pois como autores e interlocutores de discursos e usuários da linguagem, devemos saber lidar com os múltiplos espaços dialógicos, sendo assim, os discursos construídos dentro de uma determinada época deverão ser levados em consideração no decorrer de nossas análises.

A relação entre os variados campos dos saberes e dos conceitos das ciências humanas não se encontram mais vinculadas à ideia de uma pureza universal, a cultura, a identidade, a interdisciplinaridade e as várias metodologias presente nas disciplinas de Literatura, História, Antropologia, entre outras. Sendo assim, essas áreas apropriam-se dessas ferramentas para debater, discutir, refletir e reformular os problemas que ligam migrações, temas e formas.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças dos velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DE SOUSA, A. P., **Língua e sociedade: influências mútuas no processo de construção sociocultural**. Educação e Emancipação (UFMA), v. 10, p. 260-285-285, 2017.
- FOUCAULT, MICHEL: in **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1970. p.1-39.
- FROMKIM Victoria e RODMAN, Robert. **O que é a Linguagem?** In: Introdução à Linguagem. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.
- FIORIN, J. L. **Introdução à Linguística: objetos teóricos**. V.I. Contexto, 2003. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e Interdisciplinaridade**. ALFA, vol. 10, no. 1, janeiro-junho, 2008, p. 29-53.
- FLORES, O.; GABRIEL, R., **Da Relação Pensamento e Linguagem ao Estudo Interdisciplinar da mente**. In: **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 12, n. 1, p. 155-178, jan./abr. 2012.
- LYONS, John. **Linguagem e Linguística: uma introdução**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1969.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. Lisboa: Edições 70. 1988.
- MARTELOTTA, Mário Eduardo da (Org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2010 pp.127-139.
- Wilson Trajano Filho e Juliana Braz Dias, « **O colonialismo em África e seus legados: classificação e poder no ordenamento da vida social** », **Anuário Antropológico** [Online], II 2015, posto online no dia 01 junho 2018, consultado no dia 23 setembro 2019. URL: <http://journals.openedition.org/aa/1371>; DOI: 10.4000/aa.1371.

O FEMININO EM *ALBERGUE DAS MULHERES TRISTES* (2006), DE MARCELA SERRANO

Gracielli Brites de Souza (PG/UEMS)¹

Zélia R. Nolasco dos S. Freire (UEMS)²

RESUMO

O presente artigo é resultado do projeto de pesquisa que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e reflete parte das atividades de leitura e análise desenvolvidas até o momento. Dentre os objetivos deste projeto, destacam-se questões referentes ao universo feminino reproduzido e representado na obra “Albergue das Mulheres Tristes” de Marcela Serrano. A preocupação que norteia as leituras e análises sobre o tema guarda estrita relação com a maneira como foram criados os estereótipos sobre o feminino que, apesar da passagem inexorável do tempo, insistem em continuar exercendo sua influência nociva nas mentalidades de homens e mulheres do século XXI, plasmando de forma contundente os comportamentos sociais entre homens e mulheres. São muitas e diversas as contribuições teóricas que perpassam pelo texto, especialmente de matriz feminista, a exemplo das obras de, Simone de Beauvoir, Virgínia Woolf, Naomi Wolf, Kate Millet, Françoise Héritier, Bell Hooks e Judith Butler, para citar algumas. Desse modo, perpassam pelo artigo concepções teóricas que têm no feminismo suas principais preocupações, bem como a busca de informações (históricas, antropológicas e sociológicas) que possam dar explicações, ainda que provisórias, a respeito dos constructos socioculturais que envolvem as concepções acerca do feminino. *O Albergue das Mulheres Tristes* (2006), da escritora chilena Marcela Serrano, é a obra selecionada como objeto desta pesquisa, que tem como objetivo analisar a representatividade do feminino tanto na literatura quanto na sociedade. Pautando-se nas correntes teórico-críticas literárias e feministas dos séculos XX e XXI, sob a denominação de primeira, segunda e terceira onda e escritas por mulheres que contribuíram para quebra de estereótipos criados em torno da representatividade feminina, problematizando tais impasses que vão desde a preocupação com o gênero de autoria até o uso do gênero como categoria de análise.

Palavras-chave: Marcela Serrano. Literatura. Feminismo.

¹ Gracielli Brites de Souza, aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado Acadêmico, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade de Campo Grande(MS). E-mail: gra.brites@hotmail.com

² Profª. Drª Zélia Nolasco, Doutora em Letras pela UNESP/Câmpus de Assis/SP, ministra aulas na Graduação e na Pós-Graduação na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). E-mail: zelianolasco@uems.br

INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto apresentado por Antônio Candido, grande estudioso da literatura mundial em sua obra intitulada *Literatura e Sociedade* umas das características primordiais da literatura é a que a inscreve como documento e registro da vida em sociedade.

Marcela Serrano é uma escritora chilena, nascida em 1951, na Cidade de Santiago, no Chile. Estreou nas letras em 1991, com a obra *Nosotras que nos queremos tanto*, com a qual recebeu o Prêmio Sor Juana Inez de la Cruz. Além de romances, escreveu também contos. Suas narrativas problematizam questões ligadas ao feminino contemporâneo a partir das relações de gênero de suas protagonistas.

Nesse sentido, verificar-se-á na obra *O Albergue das mulheres tristes* (2006) as configurações diante da identidade feminina, é possível destacar as personagens que são marcadas por discursos que retratam a independência e a insubordinação das mulheres na sociedade contemporânea, refletindo a solidão e sofrimento. Embora tenham garantido espaço em relação ao mercado de trabalho e o direito à sexualidade, encontram a necessidade de reunir-se com mulheres que passam pelos mesmos problemas para discutir questões relacionadas à construção da identidade feminina e às desigualdades de gênero.

O romance *Albergue das mulheres tristes* nos remete aos grupos de consciência do feminismo de Segunda Onda, a partir da década de 1960 quando, ainda em meio à ditadura, as mulheres sul-americanas se ajudavam mutuamente, tematizando suas vidas particulares; apesar dessas mulheres serem consideradas independentes, carregavam marcas por viverem em uma sociedade patriarcal e capitalista.

De acordo com Simone de Beauvoir (1980), filósofa, escritora e ativista feminista de grande influência do feminismo moderno, historicamente, nas sociedades humanas, sempre coube às mulheres o papel de conceber e cuidar dos seus rebentos durante boa parte de sua infância. Muitas vezes, essas mulheres não têm o apoio (afetivo, econômico) dos seus respectivos companheiros e, em razão disso, acabam por ter de assumir toda a responsabilidade pela criação dos filhos. Mesmo aquelas que têm nos seus parceiros alguma ajuda, veem-se premidas pela ideologia androcêntrica e subjugadas à dependência dos seus cônjuges, tornando-se servas em seus próprios lares.

A filósofa contemporânea, ativista feminista e professora Silvia Federici (2017), de origem italiana, mas radicada nos Estados Unidos, explica que após algumas revoluções e manifestações de movimentos feministas espalhados pelo Ocidente, passaram os ataques às “bruxas”³, que eram as mulheres que se rebelavam contra o sistema ou que sabiam lidar com ervas ou com a Ciência (FEDERICI, 2017).

Segundo a pesquisadora Elaine Showalter, em seu texto *A crítica feminista no território selvagem* (1994), pouco a pouco, o tema da luta por igualdade – no qual a mulher figura como um ser independente e importante, nascido nos embates fervorosos do feminismo –, fez com que a mulher ganhasse seu espaço na literatura, na crítica literária e na pesquisa científica, tanto como produtora do saber, como protagonista dos estudos: a mulher como a personagem principal do romance e também como a estudiosa do papel da mulher na literatura e na sociedade. Levando em consideração tal protagonismo feminino, pode-se analisar a obra de Marcela Serrano, notadamente *O albergue das*

³ Sobre o tema, consulte KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras* (Malleus maleficarum) Edição de Rose Marie Muraro: Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020. O livro retrata a perseguição a que foram submetidas as mulheres consideradas como bruxas, um verdadeiro manual do inquisidor e uma das páginas mais odientas do Cristianismo.

mulheres tristes, que como diversas outras autoras, faz parte dessa geração de autoras influenciadas pela teoria crítica feminista.

CONSTRUÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA

Este estudo pauta-se nas discussões apresentadas em torno do Feminismo, enquanto conceito e suas manifestações e contribuições aos estudos literários. É importante, sobretudo, ressaltar a historicidade da figura feminina na sociedade e o desenvolvimento de seu papel nos contextos sociais para compreender as principais perspectivas da crítica feminista.

Elaine Showalter, na década de 70, pesquisou a crescente preocupação e estudos ligados à representatividade feminina e à mulher como escritora de *ginocrítica*⁴, *crítica feminista* e, também, como leitoras e estabeleceu um novo parâmetro de estudo ligado à mulher. “O conceito de gênero foi um dos mais marcantes dentro das ciências humanas e das letras na década de 80”, afirma Showalter (1994, p. 44). De acordo com professora e pesquisadora Jacicarla Souza da Silva (2008), no seu *artigo Panorama da crítica feminista: tendências e perspectivas*, o conceito de gênero foi logo utilizado pela crítica literária feminista, cujo principal objetivo era se esquivar de ambiguidade contida no conceito de identidade feminina e *lugar da diferença* (SILVA, 2008).

Ainda em relação à teoria ginocrítica, é necessário dizer que tal abordagem não se caracteriza pela diferença irreconciliável com o conceito de crítica feminista, já que – em sua essência – a ginocrítica não busca a retificação da produção literária masculina em proveito de produção estritamente feminina. Para Elaine Showalter (1994), a ginocrítica tem como propósito a reestruturação das diferenças que emergem das (e nas) ideologias social e culturalmente engendradas; bem como por meio das múltiplas vivências pessoais e pelas formas de expressão que se convencionou denominar de feminino.

O termo Feminismo, empregado com sentido de emancipação da mulher, foi fortemente utilizado na Europa a partir de 1880. Karen Offen Hubertine Auclert teria sido uma das pioneiras a intitular-se como *feminista*, tendo manifestado sua opinião em seu periódico *La citoyenne*, no ano de 1882, em um congresso. De acordo com a pesquisadora Jacicarla Souza da Silva (2008), no seu *artigo Panorama da crítica feminista: tendência e perspectivas*, o termo Feminismo logo se espalhou por toda a Europa.

Inicialmente, pode-se refletir na influência patriarcal para a criação de estereótipos acerca das “funções femininas”, os quais, preconceituosamente, determinaram – e ainda determinam – os espaços destinados às mulheres. Embora seja ultrapassada a noção de um patriarcado⁵ que a tudo influencia, posto que essa noção é apresentada pela teórica Judith Butler em sua obra (1990) “has been widely criticized in recent years for its failure to account for the working of gender oppression in the concrete cultural contexts in which it exists⁶” (BUTLER, 1990, p. 3), ainda é possível notar sua presença em esferas familiares, em homens e até mulheres, heranças de um sistema colonial, excludente e machista, como alertam Martha Giudice Narvaz e Sílvia Helena Koller (2006), no seu *artigo Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa*, e Heleieth Saffioti

⁴ Ginocrítica pode ser definida como uma teoria feminista cuja inspiração teve origem nos contextos socioculturais anglo-americanas. Essa teoria tem como premissa a noção de que as mulheres, em razão de forças socioculturais e psicológicas, possuem dinâmicas processuais de leitura e escrita diversas das dos homens. Isso se daria devido às muitas diferenças físico-lógicas e dos processos de constituição das estruturas culturais de gênero enquanto categoria.

⁵ Sobre o tema, veja LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Espanha: NOVAGRÁFIK, 1986.

⁶ “Tem sido amplamente criticado nos últimos anos por sua falha em explicar o funcionamento da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que existe” (BUTLER, 1990, p. 3; **Tradução nossa**)

(2009), no seu texto *Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres* (NARVAZ; KOLLER, 2006; SAFFIOTI, 2009).

Silvia Federici⁷ (2017), historiadora e autora do livro *Calibã e a Bruxa, mulheres, corpo e a acumulação primitiva*, aborda em sua obra a imagem e a representação estereotipada de mulheres. Para Federici, diversas formas de enquadramento feminino se formaram acerca da ruptura do sistema europeu – feudalismo – e início do capitalismo.

Nesse ponto, a intenção é levantar uma hipótese da criação de “estereótipos” de gênero, uma vez que, por meio deles, também se inferioriza e se delimitam espaços. A propósito da criação de estereótipos de gênero, a antropóloga e feminista francesa Françoise Heritier, em entrevista concedida à revista francesa *ESPRIT*, em 2001, defende que as mulheres na sociedade pré-agrícola eram tão fortes fisicamente quanto os homens, tendo musculatura e aparelho respiratório com iguais capacidades, ainda que com diferenças significativas de características fisiológicas e morfofuncionais de homens e mulheres (HERITIER, 2001). Com os estereótipos, e a designação de atividades específicas às mulheres na divisão do trabalho, construiu-se a propalada noção de sexo frágil atribuída às mulheres ao longo da história.

A jornalista, escritora e militante marxista brasileira Zuleika Alambert, em sua obra intitulada *Feminismo: o ponto de vista marxista* (1986), afirma – em relação à inferiorização e incapacitação das mulheres – que se trata de um processo historicamente construído, conforme podemos verificar no trecho em destaque:

A inferioridade e incapacidade das mulheres foram sendo adquiridas com o seu encerramento no lar, paralelamente, e uma dependência sexual agravada. Com o passar dos milênios e a estruturação das sociedades de classe, a divisão dos papéis se solidificou. Passou a ser acompanhada de um trabalho ideológico que tende a racionalizar e a justificar a inferioridade das mulheres, sua segregação, e que encontra sua expressão nos mitos dos povos primitivos. [...] uma constante permanece: a inferioridade das mulheres, seu confinamento nos papéis tradicionais (ALAMBERT, 1986, p. 94).

Essa dura realidade ainda permeia a sociedade ocidental, haja vista que em pleno século XXI as mulheres continuam a ser injustiçadas no que diz respeito à contrapartida remuneratória pela execução de atividades profissionais de igual natureza. Somam-se a esses fatos as obrigações – que ainda se acreditam ser somente das mulheres – pela educação dos filhos e pelos cuidados com o lar.

A teórica Sílvia Federici, em sua obra: *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), que analisa sob a perspectiva de entrelaçamento entre o capitalismo e o patriarcado, nos aponta um caminho possível, já que é uma análise de uma feminista. Com o surgimento de estereótipos predeterminados por uma sociedade patriarcal, o gênero feminino torna-se inferior e subordinado ao masculino. O aspecto que reforça esse discurso são as questões do sistema capitalista. Desse modo, a historiadora, aponta para as diversas formas de enclausuramento da mulher.

De acordo com Federici (2017), à mulher foi atribuído o dever social, de gerar filhos, ser mãe, ser dona de casa e zelar pelos filhos e marido, sendo, este último, aquele que trabalha fora e sustenta a família. À mulher era destinado o papel de ser submissa a este marido/homem que a sustentava. Dessa forma, o sistema capitalista designou às mulheres “funções femininas” como mão de obra gratuita, exercendo atividades não remuneradas e exclusivas para a própria família. Havia,

⁵ Professora emérita da Universidade Hofstra em Nova York. Escritora e ativista feminista italiana. Natural de Parma Itália (1942), reside nos Estados Unidos.

obviamente, mulheres que não aceitavam tais papéis e hierarquias sociais. Sendo que muitas foram perseguidas, aprisionadas e outras tantas mortas.

Segundo Federici (2017), a caça às bruxas, por exemplo, tornou-se uma forma de intimidar as mulheres que estavam à frente de seu tempo ou que não aceitavam as funções femininas estabelecidas na época. Isto posto, pode-se afirmar que essa mentalidade ainda assombra as mulheres, e é com base nisso que, no desenvolver desta pesquisa, discute-se como as consequências de tais engessamentos chegam à sociedade.

Federici (2017), também afirma que esse projeto de caça às bruxas tinha como objetivo anular o domínio que as mulheres dispunham no controle de seu corpo e funções reprodutivas. O que incentivava o desenvolvimento de uma sociedade patriarcal e criava representações e estereótipos atrelados aos comportamentos e características do gênero feminino. Portanto, esses estereótipos de gênero (a mulher recatada e do lar) ainda presentes em muitas vivências, perpetuam-se na própria divisão de trabalho e de espaços, limitando-as aos espaços marginalizados e preestabelecidos por um ser dominante.

Ao levantar este ponto, pode-se constatar que a lógica em estabelecer funções tão limitadas às mulheres, fez do homem a figura do defensor de sua nação, aquele que pode se encher de glória pelos feitos heroicos nas guerras e em suas profissões enquanto as mulheres permanecem engessadas, pois socialmente devem ocupar, apenas e exclusivamente, os lugares domésticos.

O FEMINISMO NA LITERATURA

As relações entre sexos, como explicam as feministas teóricas Françoise Heritier (2001) e Kate Millet (1970), respectivamente em seus textos *Privilège de la féminité et domination masculine: Entretien avec* in Esprit; e *Sexual Politics*, são estabelecidas por ordem política e poder como podemos perceber ao longo da história, onde a mulher foi subjugada e predestinada ao espaço do lar. Com o surgimento do termo Feminismo, que emerge, conforme as informações das pesquisadoras Ana Alice Alcântara Costa e Cecilia Maria Sardenberg no texto *O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva*: “em fins do século XVIII e toma corpo no século XIX, na maioria dos países europeus e nos Estados Unidos” (COSTA E SARDENBERG, 2008, p. 25).

No meio acadêmico e na literatura, ensinam as pesquisadoras Rita Felski (2003), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), que os estudos de gênero tiveram início na década de 1960. Lúcia Osana Zolin (2009), professora e pesquisadora, informa que os estudos de gênero tiveram início na década de 1960. Desde então, “com o desenvolvimento do pensamento feminista, a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, como a Sociologia, Psicanálise, a História e a Antropologia” (ZOLIN, 2009, p. 181); e também nos campos da crítica literária e da literatura, tem tido amplo destaque.

De acordo com Françoise Heritier (2001), Elaine Showalter (1994) e Lúcia Osana Zolin (2009), o grande marco da crítica feminista se deu na década de 70, com a publicação, nos Estados Unidos, da tese de doutorado de Kate Millett, com o título *Sexual Politics*, na qual sua principal ideia era estudar e questionar a “prática patriarcal no meio acadêmico”. Em *Sexual Politics*, Kate Millet (1970) apresenta argumentos e apontamentos que consistiam na experiência da mulher como leitora e escritora, diante de um mundo caracterizado pelo androcentrismo.

Com o desenvolvimento de estudos mais aprofundados, vários fatores e estereótipos foram sendo observados, notadamente aqueles relacionados à posição da mulher dentro da literatura. Inicia-se, então, fortemente marcado pelo antagonismo, um processo de recriação e ponderação da produção

literária feminina; processo este que ficou conhecido como constituinte da segunda fase da crítica feminista, cognominada de *ginocrítica*, conceito alcunhado por Showalter (1994), que objetivava, segundo a interpretação dos pesquisadores Felipe Monteiro de Oliveira e Nícea Helena de Almeida Nogueira no artigo *Contos de Alice Munro sob a lente da ginocrítica*,

[...] encontrar uma representação da subjetividade feminina, através de uma leitura feminista de textos, considerando imagens, estereótipos, omissões e falsos juízos sobre as mulheres na literatura. Tentou sair de um contexto marginalizado e adentrar um território estrangeiro identificando a mulher-signo nos sistemas semióticos para reclamar o seu lugar (OLIVEIRA; NOGUEIRA, 2020, p. 44).

Pode-se perceber características nas escritas masculinas que inferiorizavam a mulher ou até mesmo determinavam seu papel a ser desenvolvido no enredo. Estudos acerca de textos literários canônicos, empreendidos por autoras como Judith Butler (1990), Joan Wallach Scott (1988) e Marilyn Strathern (1988) apontavam a diferenciação entre gêneros.

No que tange às precursoras da representação de questões de gênero e suas especificidades na literatura, a ensaísta inglesa Virginia Woolf (1882-1941), revolucionando técnicas narrativas, como o monólogo interior e trazendo a consciência da mulher em relação a sua representatividade, é uma das expoentes principais. Woolf trouxe um novo olhar ao tema relacionado à mulher, sua escrita e sua presença na literatura, fazendo apontamentos a respeito da diferenciação e preconceitos e, até mesmo, da discriminação que a mulher sofria ao tentar se tornar escritora.

Como a construção do sujeito escritor se torna prejudicada quando se é mulher – encontrando diversas barreiras – ao contrário do homem, segundo a autora, no seu livro intitulado *Room of One's*, (traduzido para o nosso idioma como *Um teto todo seu*), sua ideia principal parte da necessidade de independência da mulher: “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção” (WOOLF, 2014, p. 159). Misturando a ficção com a realidade de maneira magistral, a autora ressalta em sua obra as características, tanto comportamentais quanto sociais a respeito da mulher escritora que, segundo ela, precisaria tanto de um lugar sossegado para conseguir escrever, quanto da garantia de uma renda, ressaltando a pobreza na qual a figura feminina foi condicionada (WOOLF, 2014).

Elaine Showalter, na década de 70, pesquisou a crescente preocupação e estudos ligados à representatividade feminina e à mulher como escritora de *ginocrítica*, *crítica feminista* e, também, como leitoras, e estabeleceu um novo parâmetro de estudo ligado à mulher. “O conceito de gênero, foi uma das mais marcantes dentro das ciências humanas e das letras na década de 80” (SHOWALTER, 1994, p. 44) e foi logo utilizado pela crítica literária feminista, cujo principal objetivo era se esquivar de ambiguidade contida no conceito de identidade feminina e *lugar da diferença* (SILVA, 2008).

Showalter (1994) elenca duas formas de crítica feminista, identificando na primeira delas a mulher como leitora, uma espécie de sujeito que se apropria do que é produzido sobre ele. Contudo, Showalter tece crítica à literatura produzida neste período, no qual existe, para Showalter, a reprodução de estereótipos sobre as mulheres por meio das personagens apresentadas à época.

A segunda forma de crítica feminista, no que tange à produção literária, repousa nas produções que têm na mulher seu artífice por excelência, isto é, a mulher como escritora. É essa segunda vertente que ficou conhecida como *ginocrítica*, em que a preocupação se volta para a pesquisa histórica, para as questões atinentes a estilo, gênero e base estruturante da produção literária levada a cabo por

mulheres. Nas palavras de Showalter, a ginocrítica tem por objetivo o exame sobre “a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29)

Segundo a pesquisadora e professora Rita Terezinha Schmidt, no seu artigo *Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira(ano??)*, os conceitos de gênero e de crítica feminista são encontrados em duas correntes: a crítica feminista francesa e a anglo-americana que se dedica em uma definição feminina partindo *da diferença e da identidade feminina*, de preceitos primordiais como a luta contra o patriarcado e suas instituições dominantes. Tais correntes trabalham com as principais ideias de denunciar a “ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e canônica”, se aprofundando em estudos históricos e arqueológicos, buscando o resgate das obras que foram excluídas da história da literatura.

Enquanto o feminismo, ou a teoria feminista, consolidavam-se na Europa e nos Estados Unidos, tendo como expoentes nomes como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Kate Millett, Carol Hanisch, Betty Friedan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Bracha Ettinger e Hélène Cixous, aqui na América do Sul, preponderava uma aura de completa insegurança quanto às propaladas concepções culturais e políticas de matriz norte-americana e europeia. Tal desconfiança se devia ao fato de que “as ideias não eram bem recebidas pela sociedade patriarcal, pelo fato de apresentarem tendências feministas.”, analisam os pesquisadores Bruno Brizotto e Teresinha Bertussi (2013, p. 158).

A propósito das vertentes da teoria feminista na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos, Elaine Showalter (1994) explica que as teorizações tinham focos diferentes de análise e abordagens teóricas divergentes, em alguns pontos, e convergentes, em outros.

O argumento de Lúcia Osana Zolin (2009) baseia-se teoricamente nas concepções teóricas de Simone de Beauvoir, notadamente a partir da leitura de *O segundo sexo* (1970). Nessa obra, Beauvoir (1970), apresenta a condição das mulheres como de aprisionamento, na qual as mulheres são inferiorizadas pelos constructos socioculturais androcêntricos e transformadas no Outro absoluto. O problema é que esse Outro absoluto, construído a partir da perspectiva anglo-americana, criticado por Zolin (2009), é engendrado e mantido tendo como estrutura fundante as concepções das sociedades ocidentais patriarcais. Nessas sociedades, as mulheres são sempre representadas tendo como ponto fulcral as diferenças biológicas, estratégia androcêntrica para justificar o espaço secundário relegados às mulheres na vida social.

Helène Cixous (dramaturga, poetisa e crítica literária francesa) e Julia Kristeva (filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista, teórica feminista búlgaro-francesa) são duas das representantes da teoria feminista francesa. Valendo-se de estudos na área da Psicanálise, Helène Cixous e Julia Kristeva reuniram argumentos para desmistificar a discriminação do sexo feminino, trazendo apontamentos relacionados aos gêneros masculino e feminino e sua dualidade no campo social. Para o psicólogo e pesquisador Rafael Kalaf Cossi (2020), em seu artigo *Lacan e o feminismo francês: a história de uma (não) relação*, discutindo os aspectos teóricos que alicerçaram o feminismo francês, o foco de suas teorias repousava na ressignificação das perspectivas de Derrida e Lacan, pioneiros em relação ao método de análise estruturalista, desconstruindo a lógica binária proposta por eles que definiam seus conceitos de *différance* e de imaginário, buscando investigar a ligação existente entre sexualidade e linguagem.

O ALBERGUE DAS MULHERES TRISTES (2006)

O livro *O Albergue das mulheres tristes* (2006) de Serrano, tem como protagonista Floreana Fabres, uma historiadora que, a pretexto de se isolar na tentativa de reencontrar-se emocional e espiritualmente, depois de passar por uma tragédia familiar, a morte da irmã em consequência de um câncer, encerra-se por algum tempo em um albergue só para mulheres. A narrativa do romance evoca sentimentos universais e as tramas socioafetivas e culturais que permeiam as relações humanas, tendo na convergência (e divergência) das relações de gênero o ponto fulcral de sua prosa literária.

Em o *Albergue das mulheres tristes* transparece a luta empreendida pelas mulheres em busca de igualdade, deixando a descoberto as transformações histórico-revolucionárias havidas nas relações heteronormativas ao longo da história da humanidade. Algumas das personagens são mulheres bem-sucedidas em suas profissões; mas infelizes, tristes, em razão das condições socialmente impostas às suas ações pelo domínio masculino, ao qual se insurgem. Outras personagens estão na margem oposta dessa noção de sucesso profissional, posto que exercem atividades laborais e profissionais de status social não reconhecidos como relevantes. Não obstante essas diferenças, tanto as bem-sucedidas quanto às não bem-sucedidas, por assim dizer, têm de enfrentar, à sua maneira, o preconceito que sofrem em razão da sua condição de gênero (SERRANO, 2006).

A tristeza é uma constante nas falas e ações das personagens, como ilustram os seguintes excertos: “Tienes mujeres muy destacadas aquí!”, diz Floreana a Helena, ao que esta responde de pronto: “– No es raro, suelen ser las que están más tristes”; “Vas a ser feliz aquí, Floreana – Muy feliz” diz Angelita a Floreana. “Si es que se pude ser feliz en alguna parte”, acrescenta Toña “con ese dejo de cinismo”. “Y tú, Floreana, ¿qué haces cuando no estás triste?” (SERRANO, 2006, p. 19; 26; 27, grifo meu), pergunta Angelita a Floreana a certa altura do romance.

Em *O albergue das mulheres tristes* (2006), Serrano retrata as dores de mulheres que mesmo tendo conquistado autonomia em vários segmentos sociais sofrem o preconceito androcêntrico, que, salvo melhor interpretação, diante das “supermulheres”, funciona como um mecanismo de defesa para disfarçar a insegurança diante de tal autonomia feminina. Um exemplo dessa insegurança é apresentado no quinto capítulo do romance, quando Toña, apesar de ter se tornado uma celebridade de sucesso, demonstra sua insatisfação com os homens do seu convívio social e profissional, que se mostram amedrontados em relação à igualdade imposta. Aqui, recuperam-se as contribuições de Kate Millet (1970) acerca da influência do poder patriarcal no ordenamento sociopolítico de gênero da sociedade contemporânea.

Kate Millet (1970), teórica e ativista feminista, demonstra que historicamente o macho foi concebido como aquele que tem poder sobre as fêmeas, e essa construção enraíza-se ainda na mentalidade masculina do homem moderno, mesmo que de forma inconsciente, determinando e condicionando seu comportamento em face das mulheres que, quando não se *acomodam* aos papéis a elas destinados, suscitam sentimentos com os quais os homens não sabem lidar.

O poder que os homens detinham sobre as mulheres abrangia todas as esferas da vida (religiosa, política e socioeconômica) Então, na contemporaneidade, os homens, acostumados ao poder político e à dominação ideológica, sentem-se ameaçados e inseguros diante das “supermulheres”, posto que elas representam uma perspectiva à qual eles não estão acostumados: à da igualdade entre mulheres e homens, segundo as interpretações da teórica e ativista feminina Kate Millet (1970).

Mesmo que o livro *O Albergue das Mulheres tristes* não seja declaradamente um livro feminista, pode-se constatar em suas personagens o desejo de pertença, sendo altamente político ao

apresentar mulheres que não aceitam a subjugação imposta pelo modelo de sociedade patriarcal vigente. Percebe-se, então, que mesmo diante de um novo quadro social, ainda se encontram características da luta feminista por igualdade. No diálogo entre Elena, a terapeuta fundadora do albergue, e Floreana Fabres, uma historiadora, temos o seguinte trecho:

- Es que las mujeres, Floreana – dice Elena mientras caminan hacia el Pueblo –, ya no quieren ser madres de sus hombres... y tampoco quieren ser sus hijas.
- ¿ Y qué quieren ser?
- Pares. Aspiran a construir relaciones de igualdad que sean compatibles con el afecto (SERRANO, 2006, p. 33).

Conforme podemos observar, as personagens de Serrano (2006), na obra *O albergue das mulheres tristes*, explicitam a reivindicação de sua liberdade e de igualdade, representando o sentimento compartilhado pelas mulheres na vida cotidiana. Essa mesma reivindicação é percebida por Simone Beauvoir (1970), quando as mulheres reivindicavam na década de 1970, “serem reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens e não de sujeitar a existência à vida, o homem à sua animalidade” (BEAUVOIR, 1970, p.86).

A personagem Toña París é parte desse mecanismo de ilusão de pertença, que faz com que muitas mulheres queiram ser – ou aparentar ser – como ela, aquiescendo de forma irrefletida com a exploração de corpos e mentes pelo sistema capitalista vigente. Contudo, a busca de pertença, ainda que ilusória, não se dá de maneira impune, já que sofrem, como a personagem Toña París, em razão da crueldade a que são expostas pela indústria cinematográfica, conforme a ativista feminista e jornalista estadunidense Naomi Wolf (2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma sociedade patriarcal, Serrano nos apresenta um romance ficcional altamente feminista, tratando de questões femininas caras à contemporaneidade. Suas personagens femininas são mulheres que não se calam diante de uma sociedade estruturalmente comandada por homens. Hoje, com o feminismo em voga, muito se tem discutido sobre as transformações sociais a respeito da representatividade feminina. Pode-se notar no romance esse desejo de pertencimento encontrado nas personagens, mulheres tidas como “Super Mulheres”, nomenclatura utilizada por uma figura masculina dentro da obra. Mesmo diante das suas conquistas emancipatórias, as personagens são apresentadas como mulheres que carregam os estigmas femininos e a necessidade de se unirem para enfrentar as adversidades impostas em seu cotidiano.

A situação de subordinação vivida pelas mulheres latino-americanas é, ainda, de resistência ao modelo androcêntrico, patriarcal e machista que vigorou (e ainda vigora) em nossa sociedade. Tais sistemas são responsáveis por opressões e desigualdades entre homens e mulheres sendo, também, representado nas artes, sobretudo na literatura, através de obras tipicamente escritas por homens e que descreviam – e ainda descrevem – as mulheres e as relações de gênero a partir de um ponto de vista masculino.

Fica possível perceber como os homens são influenciados pelo modelo patriarcal e criam conceitos diante da representatividade feminina. Quando se deparam com mulheres diferentes do perfil esperado, sua masculinidade fica abalada; dentro do romance, por exemplo, fica nítido que as mulheres não querem ser consideradas como a “outra”, sentem a necessidade de serem parceiras onde tudo acaba sendo dividido, implementando a igualdade entre gêneros.

Contudo, apesar dos avanços das correntes feministas e das batalhas e direitos alcançados pelo gênero feminino, a luta não teve fim e é diária. Os estigmas e preconceitos em relação à mulher estão enraizados de tal modo em nossas sociedades que os naturalizamos e nem percebemos. Na literatura, nas artes, na política, na educação, na vida, a mulher ainda é atrelada aos padrões e estereótipos que reprimem seu corpo, suas ações e sua existência. A literatura, neste sentido, funciona como a válvula de escape para a conscientização sobre a condição da mulher na sociedade, enquanto também traz a esperança da tão sonhada igualdade e liberdade do corpo e da alma feminina.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Zuleika. **Feminismo**: o ponto de vista marxista. São Paulo: Nobel, 1986.
- BALLESTEROS ROSAS, Luisa. **La femme écrivain dans la société latino-américaine. Préface de jean-paul duviols**. Paris, éditions l'harmattan, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.
- BRIZOTTO, Bruno; BERTUSSI, Lisana Teresinha. Hans Robert Jauss e a hermenêutica literária. **REVISTA LETRÔNICA, PORTO ALEGRE**, v. 6, n. 2, P. 735-752, jul./dez., 2013.
- BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. Nova York: Routledge, 1990. Disponível em: http://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf. Acesso em: 21 nov. 2020.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. Ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- COSTA, Ana Alice Alcântara; SARDENBERG, Cecilia Maria. O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva. IN: COSTA, Ana Alice Alcântara; SARDENBERG, Cecilia Maria (orgs.). **O feminismo no brasil**: reflexões teóricas e perspectivas. Salvador: Ufba / Núcleo de estudos interdisciplinares sobre a mulher, 2008.
- COSSI, Rafael Kalaf. Lacan e o feminismo francês: a história de uma (não) relação. **psicol. usp**, São Paulo, v. 31, e180043, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642020000100215 Acesso em: 13 fev. 2021.
- COUTINHO, Sabine Mantuan dos Santos. **“A Dona de Tudo”** – O que é ser mulher, mãe e esposa de acordo com as representações sociais de mulheres de duas gerações. 2008. 415 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, Vitória/ES, 2008.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.
- FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- HÉRITIER Françoise, MONGIN Olivier, PADIS Marc-Olivier, PIZOIRD Alexandra et THÉRY Irène. **Privilège de la féminité et domination masculine**: Entretien avec Françoise Héritier, in *Esprit* (1940-), 273 (3/4), 2001, p. 77-95.
- HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Trad. Bhuvi Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 6ª ed., 2019.
- LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, B.H. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MILLET, Kate. **Sexual politics**. New York: Ballantine books, 1970. Disponível em: <https://www.brown.edu/research/pembroke-center/sites/brown.edu.research.pembroke-center/files/uploads/Millett-Theory%20of%20Sexual%20Politics.pdf> Acesso em: 2 maio. 2021.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. **Psicol. Soc.**, v. 18, n. 1. Porto Alegre. jan/ abr. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000100007&lng=pt&tlng=pt Acesso em: 12 fev. 2021.

OLIVEIRA, Felipe Monteiro de.; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. Contos de Alice Munro sob a lente da ginocrítica. **IPOTESI, JUIZ DE FORA**, v. 24, n. 2, p. 42-52, jul./dez. 2020.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99 1995.

SERRANO, Marcela. **O Albergue das Mulheres Tristes**. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira. **Rev. Estud. Fem.** v. 14, n. 3, dez 2006.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Panorama da Crítica Feminista: Tendência e Perspectivas**. **Patrimônio e Memória**, Cascavel, v. 4, n. 1, p. 84-103, 2008. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/100/488>. Acesso em: 25 jul. 2020.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução bia nunes de Souza, Glauco Matoso. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura, 1994. p. 23- 56.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.

O LEITOR LIMA BARRETO - ESCRITOR DE *RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA*

Ana Carolina de Azevedo Mello Knoll (USP)¹
Doutoranda em Literatura Brasileira - Bolsista CAPES

RESUMO

Recordações do escrивão Isaías Caminha, publicado pela primeira vez em 1909, é o livro de estreia de Afonso Henriques de Lima Barreto na literatura e obra confessa da tentativa de inserir-se no campo de produção de bens culturais de seu período. Embora quisesse adentrar ao campo intelectual e ser reconhecido com um autor consagrado, sua posição como escritor sempre foi contrária ao repertório cultural elitizado de seus coetâneos, sendo este um dos fatores que podem ter sido preponderantes para sua marginalização na literatura pela crítica de sua época. Mas, para além do escritor foi também um exímio leitor, muitos rastros das suas leituras foram deixados em livros, diários, cartas, impressões de leitura, em suas contribuições para jornais e revistas e em sua biblioteca particular, a “Limana”. apreciador de romancistas como Dostoiévski, Balzac, Stendhal e Flaubert, sua produção ficcional revela um estilo próprio, diferente de seus pares, cuja preocupação social extrapolou os limites ditos literários. Atualmente, Lima Barreto tem recebido o mérito de um autor “extraordinário” para a história da literatura brasileira, sua produção é cada vez mais estudada pela academia e respeitada pela crítica. Para tanto, tendo como *corpus* de análise o romance *Recordações do escrивão Isaías Caminha* (1917), este artigo propõe uma investigação sobre a importância da atividade leitora de Lima Barreto em sua produção ficcional, bem como na diligência de inserir-se no campo de produção de bens culturais de seu tempo. O referencial teórico pauta-se na sociologia da literatura, cujas reflexões investem na relação entre sociedade e literatura, tomando a obra literária como objeto de análise.

Palavras-chave: Lima Barreto. *Recordações do Escrивão Isaías Caminha*. Sociologia da Literatura. Leitura.

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CAPES.

INTRODUÇÃO

Lima Barreto conhecia as regras que regiam os escritores e as instituições literárias contemporâneas a ele, mas sua obra, durante muito tempo, esteve relegada ao esquecimento, passou a ser reconhecida pela crítica e a adentrar ao cânone somente décadas após a sua morte. Embora quisesse adentrar ao campo intelectual e ser reconhecido com um autor consagrado, sua posição como escritor era contrária ao repertório cultural elitizado de seus coetâneos, sendo este um dos fatores que podem ter sido preponderantes para sua marginalização na literatura pela crítica de sua época. Atualmente, Lima Barreto tem recebido o mérito de um autor “extraordinário” para a história da literatura brasileira, sua produção é cada vez mais estudada pela academia e respeitada pela crítica.

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (1997, p.13), “para compreender uma obra deve-se compreender inicialmente a produção, o campo da produção; a relação entre o campo no qual ela se produz e o campo em que a obra é recebida ou, mais precisamente, a relação entre as posições do autor e do leitor em seus respectivos campos.”. Quando lançou seu primeiro romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, no ano de 1909, sentiu-se incomodado com o silêncio dos críticos e dos jornais. Lima Barreto conhecia o campo literário em que estava inserido, colaborava em jornais e tinha contato com os escritores consagrados de sua época, ou seja, sabia as regras de legitimação literária.

Estava, pois, com um livro começado, bastante adiantado mesmo, e não tinha onde nem como publicá-lo. Escrevera os quatro primeiros capítulos lentamente, narrando com volúpia o seu próprio caso pessoal, já que foi dito e redito que Isaías Caminha e Lima Barreto são uma só pessoa. Tendo gorado o projeto da revista com Alcides Maia, os originais do Isaías Caminha dormiam na gaveta do romancista, como a desafiar a sua paciência. Sentia necessidade de ser lido, de ver o seu romance impresso, comentado, discutido, atacado. Para isso, sabia-o muito bem, era preciso ter a “sua” revista, livre de injunções de natureza subalterna. (BARBOSA, 2017, p.163)

No intento de investigar sobre a importância da lucidez leitora de Lima Barreto, na busca de inserir-se no campo de produção de bens culturais de seu período, escolheu-se para este estudo, a análise de seu primeiro romance publicado *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, por se tratar de uma forte crítica à sociedade e à imprensa da qual ele fazia parte. Para tanto, o presente artigo versará sobre uma fundamentação teórica pautada especialmente em reflexões sobre a considerada estrutura do campo literário, a obra de arte e, sobretudo, o campo da produção de bens culturais de onde ela emerge.

RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E A SOCIOLOGIA

É recorrente muitos estudiosos buscarem a superação do embate entre a escolha de uma análise da arte pura, dos elementos internos do texto, ou a proposta de leitura externa, sociológica, mesmo sendo essa oposição apenas uma discordância no rumo de abordagem do texto literário e de falsos dilemas e limites impostos pela tradição literária e sociológica, que repercute há muito tempo como aponta Wolf Lepenies, em sua obra *As três culturas* (1996, p.11):

Desde a metade do século XIX, a literatura e a sociologia disputam a primazia de fornecer a orientação-chave da civilização moderna e o direito de ser a doutrina de vida apropriada à sociedade industrial. Esse debate desempenha na vida pública, primeiramente da França e da Inglaterra, mais tarde também da Alemanha, um importante papel: suas consequências são visíveis ainda hoje.

As ciências sociais, na França e Inglaterra, empenhavam-se em conquistar seu lugar nas academias universidades, comprovando sua autonomia enquanto disciplina, mas enfrentavam a concorrência com a literatura. A sociologia vivia uma situação precária, uma espécie de “terceira cultura” entre ciências naturais, de um lado, e ciências humanas e a literatura de outro, que competiam entre si pelo destino da sociologia. Embora tardiamente, a sociologia consegue se firmar e institucionalizar, uma vez que mesmo os escritores opondo-se aos sociólogos, defendendo a arte pela arte, utilizam-se da sociologia, uma vez que suas obras são radiografias da sociedade em que se situam.

No Brasil, um dos teóricos mais influentes no estudo da sociologia da literatura é Antonio Candido, que afirma que esta pode auxiliar na compreensão do fenômeno literário e artístico. Ele explica seu método demonstrando como os elementos da estrutura externa ao texto se organizam e formam a sua estrutura narrativa. Partem da cultura e da realidade social e voltam da cultura para o texto, por meio de um jogo dialético. Portanto, é necessário compreender como as estruturas sociais da realidade se transformaram em elementos orgânicos na obra, em elementos estruturadores.

Segundo Candido, “uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente”. (2006, p.7). Sendo assim, não é possível ater-se apenas à análise imanente quando se pretende interpretar uma obra literária, a fim de reconhecer seu valor estético. Do ponto de vista sociológico, é necessário considerar o meio sobre a obra e a obra sobre o meio, e, ainda, a relação obra-autor-público.

Em sua obra *A distinção: crítica social do julgamento* (2007), publicada originalmente em 1979, pela editora Minuit, Pierre Bourdieu critica o que ele chama de ideologia carismática do gosto, indo contra a corrente crítica da arte e do senso comum, que pensam o gosto, as disposições e competências culturais como sendo dons da natureza ou da graça divina. Por meio de um olhar atentamente sociológico, busca compreender os mecanismos sociais e culturais, explicitando quais são as condições sociais da produção do gosto, que segundo ele, são provenientes de uma correspondência entre a educação e a origem de classe social, pois tanto o gosto quanto às práticas culturais estão ligados ao nível de instrução, ao capital acumulado, aferidas pelo diploma escolar e ao capital familiar.

Para o autor, a posição ocupada no espaço social, o capital herdado (que provém da família) e o capital escolar (medido pelo nível de instrução e competências atestadas pelo diploma) tem profunda relação com as preferências, desempenho e desenvoltura diferenciais com a cultura. Portanto, a cultura, especificamente os gostos e os estilos de vida, tem um papel determinante na estratificação das classes econômicas e culturais. Todas as práticas e preferências culturais são condicionadas pelo nível de instrução, pela origem social e pela posição ocupada no espaço social.

Bourdieu afirma que há uma relação entre os processos de estratificação social com a cultura erudita: “a definição dominante do modo de apropriação legítima da cultura e da obra de arte favorece, inclusive, no campo escolar, aqueles que, bem cedo, tiveram acesso à dita cultura legítima, em uma família culta. (...)” (BOURDIEU, 2013, p.09-10). O gosto erudito seria valorizado em detrimento do gosto da cultura comum, mas para o sociólogo, a apreensão e a fruição do valor da obra de arte não é uma disposição inata, mas apenas uma tentativa de justificar ideologicamente a superioridade social das classes dominantes, que possuem acesso a esses objetos culturais.

Em sua obra *As regras da arte* (1996) propôs um modelo do estado do campo literário que se instaura nos anos de 1880, na França, situando as obras literárias dentro das suas condições de

produção, circulação e consumo; demonstrou a relação existente entre a estrutura do campo intelectual com o campo de poder, em uma espécie de disputa e alianças em torno do bem simbólico. Buscou desmistificar os “bastidores” da produção literária, que existe em função de um fechamento entre seus membros, em torno do *habitus*, em uma política de pares, que para se proteger, tende a ser excludente.

É no horizonte particular dessas relações de força específicas, e de lutas que tem por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se engendram as estratégias dos produtores, a forma de arte que defendem, as alianças que estabelecem, as escolas que fundam e isso por meio dos interesses específicos que aí são determinados (Idem, 1996, p. 61)

A desvalorização do grupo, pelo público externo, apenas contribui para firmar a posição dentro do campo: “à medida que o campo ganha em autonomia e impõe sua lógica própria, esses gêneros distinguem-se também, e cada vez mais nitidamente, em função do crédito propriamente simbólico que detém e conferem e que tende a variar em razão inversa do lucro econômico” (Ibidem, p.135). O autor alega que a política de produção erudita é uma política de tensão permanente, existem tensões externas, que obrigam o campo a se proteger, se fechar em um hermetismo, numa linguagem para iniciados, e ao mesmo tempo, sofre pressões internas do próprio campo que quer se expandir. Por meio dessa tensão, os pares se movimentam. A política do campo sobrevive, portanto, do elogio mútuo e da ruptura.

Quanto mais se consolida um campo de produção erudita, mais se buscam distinções culturalmente pertinentes. O campo tem que se renovar para se manter, pois se estagnar corre o risco de desaparecer ou de ter sua tendência, corrente ou escola, condenada à sucessão por outros grupos. Portanto, primam mais pela forma, do que pela função social, o que importa é o caráter estético da obra e do modo de representação do objeto.

LEITOR DE LIVROS E DA SOCIEDADE

Recordações do escrivanô Isaías Caminha, publicado pela primeira vez em 1909, é o livro de estreia de Lima Barreto na literatura e obra confessa da tentativa de em inserir-se no campo de produção de bens culturais de seu período. Antes de sua publicação em livro, partes do romance – os três primeiros capítulos - já tinham sido publicados, no ano de 1907, sob a forma de folhetim, na revista “Floreale”, fundada e dirigida pelo próprio Lima Barreto. Em 1917, o autor reescreveu algumas partes do livro e o publicou novamente.

De pequeno formato (15 x 20 cm aproximadamente), com edições variando de 39 a 56 páginas, a revista Floreal apareceu na primavera de 1907, sob a direção do escritor Lima Barreto, para deixar de ser publicada dois meses depois, totalizando apenas quatro números. Certamente, a prosperidade do mercado dos impressos periódicos animou esta iniciativa. Enquanto livros encontravam um público leitor restrito, revistas e jornais diários inundavam a praça agradando a todos os gostos. Devido à apresentação simples, à diagramação sóbria e aos longos textos focados na crítica literária, Floreal ficava em desvantagem comercial frente às lindas revistas ilustradas. Tal fato não passou despercebido por seu diretor, crítico ferino da crescente estandardização da produção cultural mais voltada ao entretenimento que à informação. Chegou a escrever na “imprensa burguesa”[1], mas nunca se adaptaria a tal situação. Em Floreal revelou-se impiedoso com a mesma.²

² GUIMARÃES, Valéria. Floreal: uma iniciativa radical – Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: www.bbm.usp.br/node/138

Conforme Bourdieu (1996), com a Revolução Industrial, há o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural, instaurando uma relação entre a imprensa cotidiana e a literatura, permitindo às novas classes o acesso maior à cultura. Os intelectuais marginais, não pertencentes ao grupo erudito, veem na imprensa uma forma de ascensão.

Lima Barreto queria dirigir a sua própria revista, para tanto, fundou a *Floreal*, onde foi editor, diretor e mentor, publicou seus textos, pensamentos e críticas, assinando o seu próprio nome, seu intuito era se estabelecer na imprensa do Rio de Janeiro e, sobretudo no meio literário. Foi nesse espaço que nasceram as primeiras páginas de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*.

Veremos que a revista é como um grito de afirmação - ainda que um grito rouco e ouvido por poucos, pouquíssimos na época - de um indivíduo que sonha e deseja pra si um destino literário. Um grito e um desabafo de quem quer escrever e não encontra espaço. Está lá no mesmo editorial da Floreal o desabafo a que me refiro. (...) declara: “Há entre nós uma razão de completo contato: é a nossa incapacidade de tentar os meios de publicidade habituais e o nosso dever de nos publicar. Este caminho se nos impunha, pois nenhum de nós teve a rara felicidade de nascer de pai livreiro, e pouca gente sabe que, não sendo assim, só há um meio de se chegar ao editor - é o jornal.”³

No romance em questão, a exegese, apresentada por uma voz autoral intrusiva, é ambientada no começo do século XX e traz a personagem Isaías Caminha, jovem negro que decide migrar do interior para ser estudante na capital do Rio de Janeiro, atua como contínuo em um respeitoso jornal e mais tarde consegue um cargo de jornalista. O leitor, antes de adentrar à narrativa, encontra uma espécie de prefácio, intitulado “Breve notícia”, que é iniciado com uma epígrafe extraída da obra *Vers d'un Philosophe*, de Jean Marie Guyau⁴, onde o suposto autor (Isaías Caminha) e/ou o autor real (Lima Barreto) explica ser o editor das recordações de seu amigo Isaías, escrivão de uma cidade interiorana, que decidiu escrever seu livro de memórias.

No romance, Lima Barreto projeta sua própria vivência nas redações jornalísticas, apresenta os acontecimentos da República, combatendo o preconceito racial e a discriminação social do negro, critica os políticos, o vazio intelectual, a falta de cultura e a ganância dos títeres do jornal e dos homens influentes de sua época. Por fugir do beletismo conservador de seus pares, Lima Barreto foi constantemente acusado de não ter estilo, devido ao uso de uma linguagem jornalística, de cunho memorialista, autobiográfico e subjetivo, porém, segundo Figueiredo e Ferreira (2017, p.14-15):

Lima Barreto apresenta os princípios estéticos próprios dos grandes romances do século XIX, mas esvazia seu sentido e sua função, apropria-se deles para renová-los. O resultado produz uma crise na forma do romance, não por incompetência literária, excesso de personalismo, denunciismo ou ressentimento, mas por profunda compreensão de que, para uma nova percepção da subjetividade e da consciência, o romance exige outra forma de narrar. (...) Uma de suas estratégias será a exposição ao leitor do instável equilíbrio entre o real e o fictício, que, em um romance como *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, produz a simulação de autobiografia, uma das formas do pacto ambíguo, categoria desenvolvida nos ensaios de poética narrativa por Manuel Alberca.

³ FLOREAL (1907; BOTELHO, 2006, p.2;)

⁴ Jean-Marie Guyau (Laval, 28 de Outubro de 1854 — Menton, 31 de Março de 1888) foi um filósofo e poeta francês.

O romance é ambientado em uma cidadezinha interiorana e, depois, na capital do Rio de Janeiro, mais especificamente no fictício jornal “O Globo”, onde o autor transcreve as experiências que teve no jornal “Correio da Manhã”, utilizando de pseudônimos para citar antigos desafetos dos colegas que ele teve na redação do jornal.

A angústia do protagonista começa com o seu nascimento, ele é fruto do pecado cometido por sua mãe e um vigário. Ela era negra, simples e humilde, seu pai era branco, napoleônico, fortemente inteligente e ilustrado. O jovem Isaías teve uma boa reputação de estudante, graças a uma formação escolar sólida e o exemplo recebido em sua base familiar. Foi para o Rio de Janeiro tentar a vida na cidade grande para um homem grande feito ele. Queria o diploma de doutor, acreditava que na capital conseguiria se livrar da distinção sofrida pela cor de sua pele, pois assim que conseguisse a titulação, faria valer todos os anos de estudos, seria distinto e respeitado por uma nova “casta”, bem-vindo à cultura legítima.

Ah! Doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor (...) Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos, polifórmicos... (...) Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola, inflado e grosso (...) (BARRETO, 2017, p.75)

Pierre Bourdieu afirma que a certificação escolar (diplomas e comprovantes escolares) é essencial para que os agentes sociais possam afirmar a competência da cultura legítima. Os diplomas servem como legitimadores hierarquizantes e proporcionam efeitos simbólicos e sociais, embora neles não estejam inscritos todas as competências e saberes que o sujeito de fato aprendera na escola. Aqueles que dispõem do capital social e do capital escolar se mantêm na cultura legítima, pois a incorporam com naturalidade; Aqueles que possuem somente o capital familiar necessitam conquistar o diploma escolar para comprovar a interiorização da cultura legítima; Aqueles que possuem somente o capital escolar estão condenados à margem da cultura dominante, pois na acepção do autor, a escola reproduz as desigualdades sociais, ao inculcar e impor a cultura legítima, uma vez que não possibilita a ascensão social dos estudantes desprovidos de capital social.

(...) É através do diploma que são designadas certas condições de existência, aquelas que constituem a condição da aquisição do diploma e, também, da disposição estética, ou seja, o mais rigorosamente exigido de todos os direitos de entrada que, sempre tacitamente, é imposto pelo universo da cultura legítima: antecipando em relação a demonstração, pode-se afirmar, simplificando, que os diplomas aparecem como uma garantia da aptidão para adotar a disposição estética porque eles estão associados seja a uma origem burguesa, seja ao modo de existência quase burguesa pressuposto pela aprendizagem escolar prolongada, ou – e esse é o caso mais frequente – às duas propriedades reunidas. (BOURDIEU, 2007, p.31)

É possível compreender como a leitura se configura na consciência de base literária de Lima Barreto, a partir de sua história pessoal de leitura, que são relatadas na obra Recordações do Escrivão Isaías Caminha as quais se constroem na base de relações análogas do entorno social. Isaías foi um bom aluno, teve grandes méritos na escola. “Quando acabei o Liceu, tinha uma boa reputação de estudante, quatro reprovações plenas, uma distinção e muitas sabatinas ótimas.” (BARRETO, 2017, 69).

Conforme Schwarcz (2017, p.23-24), quando o escritor nasceu, sua mãe, formada professora, atuava no magistério e tinha em sua própria casa um estabelecimento de ensino para meninas. É fato

que o índice de analfabetismo no Brasil era muito alto já no início da República, que segundo o censo de 1890, a taxa de analfabetismo no país contava de 82,6% para pessoas de 5 anos ou mais. Portanto, Lima Barreto tivera a sorte de aprender com a mãe as primeiras letras. Após a morte de Dona Amália, quando Afonso tinha apenas 6 anos, o escritor iniciou os estudos na escola pública de Dona Tereza Pimentel do Amaral, pela qual teve grande afeto.

No romance em questão, a personagem demonstra admiração por seu pai: “Via-o às tardes, nos dias de bom humor, mudá-la de chofre, fazer-se risonho, vir para mim, sentar-se à mesa, e à luz do lampião de querosene, explicar-me pitorescamente as lições do dia seguinte.” (BARRETO, 2007, p.111). Segundo Francisco de Assis Barbosa (2017, p.70), o pai de Lima Barreto era presente na vida escolar de seus filhos, tomava as lições, ajudava-os com os exercícios de Francês e Inglês e estimulava-os. Desde criança, a leitura fizera parte de sua rotina familiar. As obras do ficcionista francês Júlio Verne, presentes recebidos de João Henriques, despertaram-no para o gosto pela leitura e pela fantasia.

Quando iniciou os estudos secundários e parte do suplementar no Liceu Popular Niteroiense - escola frequentada pela alta sociedade - graças ao auxílio financeiro de seu padrinho de batismo Visconde de Ouro Preto, foi pupilo da professora de inglês, que marcou profundamente seu ser, era dona Miss Annie Cunditt, que é mencionada em Recordações do Escrivão Isaías Caminha, sob a figura de Dona Ester.

Correspondia-lhe à afeição com tanta força d'alma, que tive ciúmes dela, dos seus olhos azuis e dos seus cabelos castanhos, quando se casou. Tinha eu dois anos de escola e doze de idade. Daí a um ano, saí do colégio, dando-me ela, como recordação, um exemplar do *Poder da vontade*, luxuosamente encadernado, com uma dedicatória afetuosa e lisonjeira. Foi o meu livro de cabeceira.” (Ibidem, p. 68-69).

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Isaías Caminha sofreu desilusões e dificuldades, pois não recebeu auxílio do doutor H. de Castro Pedreira, que estava encarregado de recepcioná-lo e ajudá-lo. No desenvolvimento da trama, a personagem enfrenta o preconceito da sua pele negra, devido à mentalidade de um Brasil recém pós-abolicionista, cujas teorias raciais espalharam noções de superioridade racial e o estigma do pessimismo quanto ao futuro de uma nação mestiça. Foi insultado de “mulatinho” e malandro, detido como um vagabundo na delegacia, mas absolvido por conhecer um jornalista influente, Gregoróvitch, o qual lhe ofereceu um cargo para trabalhar na redação do jornal *O Globo*, como contínuo. “No começo, custei a conformar-me com a posição de contínuo, mas consolei-me logo, ao lembrar-me dos meus heróis do *Poder da vontade*.” (Ibidem, p.194).

Isaías Caminha também era leitor de *best-sellers*, seu livro de cabeceira era o *Poder da vontade*, do autor britânico Samuel Smiles, escritor de livros de auto-ajuda que foram traduzidos e publicados no Brasil, que inspirou leitores em todo o mundo, ao narrar as histórias de pessoas comuns, provenientes de posições sociais não privilegiadas, mas que alcançaram grande sucesso e altas posições, como cientistas, literatos, artistas etc.:

Desse momento em diante, a narrativa mantém-se em torno das observações que o contínuo Isaías faz da engrenagem do “jornal burguês” e das denúncias do jogo de interesses e aparências deste campo, que era dirigido por um diretor tirano, mas venerado como um deus. Lima Barreto faz um retrato caricatural e satírico da imprensa brasileira de sua época.

Depois de acovardado, tornei-me superior e enervado e não tentei mais mudar de situação, julgando que não havia no Rio de Janeiro lugar mais digno para o genial aluno da Dona Ester que o de contínuo numa redação sagrada. Não estudei mais, não mais abri livro. Só a leitura d'O Globo me agradava, me dava prazer. Comecei a admirar as sentenças, as pilhérias do Losque, a decorar a gramática homeopática do Lobo e a não suportar uma leitura mais difícil, mais densa, mais logicamente arquitetada, mesmo quando vinha em jornal. (Ibidem, p. 197).

Com a morte de um funcionário do jornal, devido à Revolta dos Sapatos, Isaías passou a refletir sobre a função do jornal, sobretudo o quanto a máquina editorial é capaz de influenciar o cidadão a se revoltar para conseguir mais audiência. Isaías afirma não ser literato, mas que recorre aos seus escritores favoritos, em busca de um modelo ideal para sua escrita. Lima Barreto frequentemente também retrata tais autores em suas obras, especialmente Hippolyte Taine, Célestin Bouglé e Alexandre Ribot, que figuram no inventário de sua biblioteca pessoal, a limana:

Eu não sou literato, detesto com toda a paixão essa espécie de animal. (...) Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele. É esse o meu propósito, o meu único propósito. Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali *O crime e o castigo*, de Dostoiévski, um dos *Contos de Voltaire*, *A Guerra e a Paz*, de Tolstói, o *Le Rouge et le noir*, de Stendhal, a *Cousine Bette*, de Balzac, a *Éducation sentimentale*, de Flaubert, o *Antéchrist*, de Renan, o Ela; na estante, sob as minhas vistas, tenho o Taine, o Bouglé, o Ribot e outros autores da literatura propriamente, ou não. (BARRETO, 2017, 137-138 - Recordações)

Lima Barreto era inspirado pelos autores mencionados, buscava neles modelos para sua escrita militante, que problematizava as distinções sociais de sua época. Há referências de clássicos em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha: Ilusões perdidas*, de Balzac, cujo protagonista, um jovem poeta, sai do interior e vai para caótica cidade grande para tentar ser um autor consagrado da literatura, trabalhando inclusive no meio jornalístico; e o romance psicológico *Vermelho Negro*, de Stendhal, no qual o protagonista busca o sucesso e ascensão na sociedade parisiense de 1830, apesar de sua origem provinciana. *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, também é um dos intertextos perceptíveis em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Assim como a personagem Frédéric relata as estruturas sociais vivenciadas por Flaubert, Isaías Caminha também relata as de seu criador.

A educação sentimental, essa obra mil vezes comentada, é sem dúvida jamais lida realmente, fornece todos os instrumentos necessários a sua própria análise sociológica: ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frederic, é também à estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado. (BOURDIEU, 1996, p.17)

Na acepção de Figueiredo e Ferreira (2017, p.85-87), Lima Barreto introduz na forma tradicional do romance, a zona ambígua entre narrador e autor, simulando a autobiografia, exigindo do leitor uma nova maneira de percepção. Escreveu autoficção, antes mesmo de a crítica definir a existência desse gênero. Em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto renovou a forma do romance tradicional dos autores do século XIX, para que pudesse expressar a distinção e as

dificuldades vivenciadas pelos aspirantes a intelectuais em uma sociedade excludente que fecha aos novatos o acesso aos circuitos de saber, prestígio e poder.

Mesmo desejoso de mostrar aos leitores o poder da sedução da literatura, os limites e a força de quem escreve as funções que lhes são atribuídas pela sociedade, à maneira de esclarecimento e orientação, Lima Barreto reconhece a necessidade de inovar a forma, em um diálogo tenso com a tradição. Por isso, reencontra o rompimento na linearidade da ação e fabulação do eu do autor apresentados por Stendhal, a inserção do detalhe e da banalidade cotidiana em Balzac e o traço psicológico de Flaubert. Apropria-se de seus recursos estéticos para, modificando-os, renovar o romance. (FIGUEIREDO e FERREIRA, 2017, p.85)

Isaías verificou os livros que pertenciam ao Floc - crítico literário do jornal e que pode ser considerado na vida real como o paranaense João Itiberê da Cunha, um dos fundadores do Correio da Manhã - e percebeu que não havia em sua biblioteca obras de historiadores, filósofos ou de crítica literária, mas sim anedotas literárias de autores de todos os tempos, de todos os países e livros de romancistas da moda. O gosto literário o jornalista era bem diferente do de Isaías Caminha, que era leitor de obras literárias.

Lima Barreto, ávido leitor, era conhecedor lúcido da sociedade em que pertencia e de obras de “pensadores contemporâneos sofisticados (Taine, Bouglé, Tobias Barreto, etc)”, (BARRETO, 2007. p.202). Sobre as suas leituras efetivadas, algumas pistas foram deixadas pelo próprio escritor, há rastros em seus diários, suas cartas, seus romances, em suas impressões de leitura, em sua biblioteca – a Limana; em suas contribuições para os jornais onde trabalhou, etc., mas ainda assim, não são suficientes para montar o quebra-cabeça sobre sua biblioteca vivida ou seu repertório de leitura, que talvez será para sempre inacessível, pois, reconstruir a leitura implícita visada ou permitida pelo impresso não é, portanto, contar a leitura efetuada e ainda menos sugerir que Lima Barreto lera como imaginou-se que lesse.

Conforme Lilia Schwarcz (2017, p.12), as obras que Lima Barreto efetivamente leu e, que o inspiraram, bem como os títulos que colecionou em sua biblioteca, foram inventariados pelo próprio escritor e totalizam 707 volumes, que vão desde literatura realista russa e francesa; obras de referências que são citadas em suas obras, livros de ciências, jornais nacionais e estrangeiros, romances, crônicas, contos, etc. Outrossim, a biblioteca do autor – a Limana – contava com um vasto acervo das obras de teóricos do determinismo racial, filosofia que o autor condenava, mas lia-os para se defender e militar. É possível que tais obras tenham sido fundamentais para que o escritor se tornasse um forte crítico da sociedade, militante e porta-voz dos silenciados.

Quando Floc suicidou, Isaías teve que ir até a uma casa de prostituição para dar a notícia a Loberant, que por vergonha e/ou afinidade, ofereceu-lhe um cargo de jornalista. Isaías Caminha ganhou o prestígio dos grandes homens da cultura carioca, passou a ser reconhecido por seu talento e respeitado por sua inteligência e cultura. Contudo, cansou-se da vida de jornalista, da violência simbólica causada pelos donos do poder e da máquina editorial, que somente serviam para legitimar a cultura dominante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Os estudos da sociologia da literatura apontam que a leitura está intimamente ligada à produção escrita dos autores, em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* são perceptíveis traços da avidez leitora de Lima Barreto, que demonstram a sua lucidez extemporânea sobre a arte literária. Leitor de autores como Dostoiévski, Balzac, Stendhal e Flaubert, sua produção escrita demonstra que

possuía um estilo próprio, diferente de seus pares, cuja preocupação social extrapolou os próprios limites literários. Durante muito tempo foi criticado pelo caráter autobiográfico de suas obras, porém a estética de Lima Barreto era mais avançada do que a de seus coetâneos, “segundo ele, era preciso caprichar na trama de maneira a não deixar a biografia aparecer demais, até mesmo no caso de uma literatura claramente autoidentificada, como era a dele” (RESENDE, 2017, p.14). Em uma postura visionária, firmou um pacto ambíguo entre leitor e escritor, misturando ficção e realidade, produzindo uma literatura social, solidária, revolucionária, engajada, que se mantém viva e atual, versando sobre o tamanho das necessidades e questões brasileiras de seu período, inclusive da contemporaneidade.

Embora Lima Barreto tivesse competências culturais cultas, provenientes de um ambiente familiar leitor (como se pode comprovar a partir das leituras efetivadas pelo escritor e por sua família), pode-se aferir que vivenciou aquilo que Pierre Bourdieu intitula de “distinção”, onde o nível de instrução é aferido pelos diplomas escolares, pela origem social e herança familiar. Lima Barreto queria ser reconhecido pela sociedade letrada, inclusive por instâncias de legitimação como a escola e a academia: não conseguiu concluir os estudos na Politécnica, candidatou-se três vezes para uma vaga de imortal na Academia Brasileira de Letras, todas sem sucesso. Criticava aqueles que se intitulavam “doutores” mesmo não possuindo título superior, para que fizessem parte da elite doutoral, que passou a substituir a elite nobiliárquica.

Segundo Bourdieu, quanto mais o campo se autonomiza, mais se torna irreduzível aos princípios externos do campo, ou seja, o que é externo é visto como algo que não merece atenção dos pares, da crítica ou de uma instância de consagração. Lima Barreto buscou, portanto, na imprensa uma forma de ascensão na literatura, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* é uma obra confessa desse seu intento, onde desmistifica os bastidores da imprensa brasileira e o próprio campo de poder, que é excludente. Lima Barreto foi um grande leitor de livros e da sociedade, característica fundamental na elaboração de seu legado visionário.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**: 1881-1922. 8º ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

BARRETO, A. H. de Lima. **Diário do hospício; O cemitério dos vivos**. Prefácio Alfredo Bosi. Organização e notas: Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

BOTELHO, Denílson. **Floreal e o Jornalismo no Tempo de Lima Barreto**. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/Intercom, 2006. Acesso em: 03/07/2019; “Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/118258169979454836199055070200094661781>.”

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

_____. **Campo intelectual e projeto criador**. In: Pouillon, Jean et alli. Problemas do estruturalismo. Trad. de Rosa Maria R. da Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 1968

_____. **Economia das trocas simbólicas**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2007

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 5ª ed., São Paulo: Nacional, 1976. Brasiliense, 1989

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Celia Maria (Org.). **Lima Barreto, caminhos de criação**: Recordações do escrivão Isaías Caminha. São Paulo: Edusp, 2017

_____. **Lima Barreto e o romance**: crítica e crise. TERESA (USP), v. 14, p. 141-166, 2014

GUIMARÃES, Valéria. *A Revista Floreal e a recepção aos faits divers na virada do dezenovevinte*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 19, p. 274-290, jul. 2010

_____. **Floreal**: uma iniciativa radical. Biblioteca Brasileira e Guita José Mindlin. Disponível em “Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/138>> Acesso em: 30/05/2019

LEPENIES, Wolf. **As Três Culturas**. São Paulo : EDUSP, 1997

RESENDE, Beatriz. **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: Triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**. Wales: Parthian, 2011

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?**, São Paulo: Editora Senac, 2008

O MUNDO DESPEDAÇADO DE OKONKWO: UMA LEITURA DE CHINUA ACHEBE

Deivide Almeida Ávila (UFSJ)¹

RESUMO

Nos estudos pós-coloniais, a produção de literatura de países africanos, após o período colonial, foi compreendida como uma expressão de resgate de representação fidedigna de um universo histórico, social, linguístico e cultural que não seja mais mediada por uma visão eurocêntrica. Partindo dessa premissa, esse artigo fará uma leitura do romance *O mundo se despedaça* (1958) escrito dois anos antes da independência da Nigéria pelo escritor Chinua Achebe (1930-2013) com um olhar para os aspectos culturais explícitos na obra, mais precisamente sobre a perspectiva da vivência do protagonista Okonkwo, que sintetiza a existência do povo *ibo* inerente a um conjunto cultural específico de hábitos sociais e religiosos. A obra do nigeriano Achebe (também descendente do referido povo *ibo*) é de suma importância para entendermos o período de colonização e o embate ocorrido entre culturas distintas no continente africano. O romancista nos apresenta um diálogo entre História e literatura e leremos como a queda sobre as crenças de um povo é atingida e destruída pelos “brancos” europeus que tem por dominação a hegemonia de uma cultura tida como civilizatória e entendermos como a identidade desse povo foi desfigurada no cerceamento de sua liberdade, crenças e costumes. Para tanto, leremos como Okonkwo, sem perspectivas de retorno, encontra o seu trágico fim no confronto com o colonizador. Para estabelecermos um melhor diálogo com a obra achebiana, utilizaremos como aporte teórico, escritos de Eagleton (2003), William (2020) e Nogueira (2020), entre outros autores.

Palavras-chave: Aspectos culturais. *O mundo se despedaça*. Okonkwo. Povo *ibo*. Hegemonia.

¹ Mestrando em Letras na Linha de Pesquisa Literatura e Memória Cultural pela UFSJ.

INTRODUÇÃO

Chinua Achebe (1930-2013) foi um escritor africano de Ogidi, na Nigéria. Poeta, ensaísta e romancista, tendo como obras de destaque os romances, *A flecha de Deus* (1964), *Anthills of the savannah* (1987) e *Home and exile* (2000). Premiado várias vezes, em 1999 recebeu o Prêmio Literário St. Louis e, em 2007, recebeu o Man Booker International.

Seu primeiro romance, *O mundo se despedaça*, de 1958, publicado dois anos antes da independência da Nigéria, foi traduzido para mais de 40 línguas. Sobre a obra supracitada, Alberto da Costa e Silva (2009) diz que:

Nele [o romance], narra-se o começo da desintegração de uma cultura, com a chegada, ao mundo fechado que lhe protegia a unidade de valores, do estrangeiro com armas mais poderosas, e de pele, costumes e ideias diferentes. E conta-se a história de um homem que se fez forte no adubo íntimo da fraqueza e a quem o medo de ser débil finalmente derrota (SILVA, 2009, p.07).

De certa forma, podemos considerar o romance achebiano uma expansão da cultura nigeriana para o mundo e também uma denúncia sobre os colonizadores brancos que seduziram, persuadiram e desorientaram os nativos africanos que passam, então a sobreviver sob opressões aterrorizantes de um sistema imposto, como leremos a seguir, sobre uma cultura com tradições que se despedaçam pela chegada de missionários britânicos em Umuófia.

Ainda, para melhor lermos esse romance como um resgate da história cultural de um povo, recorreu-se ao próprio autor que diz em seu livro *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico* (2012) que:

contar a história do povo negro na nossa época, e por um considerável período antes disso, tem sido uma responsabilidade que os brancos tomaram para si, eles o fizeram sobretudo para entender os propósitos de gente branca, naturalmente (ACHEBE, 2012, p.66).

Chinua Achebe mostrou preocupação em mostrar um retrato da África e seus descendentes, diferente da arte produzida por colonizadores; para o romancista, o que “os negros precisam fazer é recuperar o que lhe pertence – sua história – e narrá-la eles mesmos” (ACHEBE, 2012, p.84).

Com a perspectiva de tentar aproximar História e literatura, houve a possibilidade de o autor considerar a intertextualidade como leituras possíveis da recriação do ‘real’, uma vez que os discursos não apenas representam, mas também instituem a realidade, instauram imaginários e práticas sociais (SOARES, 2004, p.04).

Além da intertextualidade, pode-se observar no romance de Achebe a interdisciplinaridade devido ao caráter compositório da obra em que diversos temas comparecem. A interdisciplinaridade em foco na obra supracitada agrega temas que tratam de uma cultura específica de uma região da África com traços de realismo e a necessidade de expor às características da tradição africana, aqui, ainda pré-colonial.

A Umuófia de Okonkwo

Um solo por vezes ressequido, por vezes encharcado, abriga *compounds*²³ com seus *obis*⁴ que abrigam mulheres e seus filhos pertencentes a um homem, chefe da família que muitas vezes guarda mais de uma. Esses *compounds* também comportam uma casinha dos homens que guardam seus objetos, suas ferramentas e também um local de culto a seus ancestrais, seus deuses e suas deusas. O *ilo*⁵, local central na aldeia, é o lugar onde ocorrem reuniões, lutas e discursos.

Nessa região, povoada pelos *ibos*,

o poder político apenas se esboçava na influência dos anciãos e chefes de linhagens, na força dos oráculos, na atividade conciliadora, judicante e punitiva das sociedades secretas de mascarados (que personificam os espíritos dos ancestrais da aldeia), nos grupos de idade, no escalonamento dos títulos honoríficos (SILVA, 2009, p.08).

Todo esse cenário compõe a Umuófia de Okonkwo – um guerreiro temido, de caráter destinado a grandes feitos, um agricultor dedicado, chefe de seu clã, na Nigéria, na África Ocidental.

A Construção da Cultura Nigeriana em Okonkwo

Okonkwo é um típico e tradicional homem, chefe de famílias e responsável pelo seu clã. Eleito por sua tribo por meio de demonstração de tamanha força física numa luta contra um homem de outra tribo, vencendo-o com vantagem.

O forte guerreiro seguia as tradições, é casado com três mulheres e tendo filhos com todas, cultiva inhames e cultua seus ancestrais, mas, receia pelo filho mais velho, Nwoye, por este não seguir a linhagem de homens lutadores e não dar continuidade à tradição nigeriana.

Okonkwo também busca respeitar os títulos que lhe cabem, bem como fazer jus a esses, tem que considerar as decisões do oráculo, bem relacionar-se com os viventes de sua aldeia, principalmente os mais velhos (sábios anciãos), cultivar o inhame, considerar seu *chi*⁶ e respeitar e apelar, quando necessário, aos *egwugwus*⁷.

Todas essas descrições atribuídas ao personagem Okonkwo, bem como seus deveres, são algumas poucas que o autor aviva sobre a cultura do povo nigeriano. A permanência de tais tradições culturais também é mostrada no romance pelas relações familiares, como entre pai e filho quando Okonkwo se frustra com seu filho homem, mas se orgulha de sua filha Enzinma (que fica se questionando por que não nasceu homem). Também, os casamentos de jovens da mesma aldeia ou de aldeias diferentes, que resultam em grandes festejos entre familiares e amigos. São tradições que podemos ler e indicam um caminho para entendermos um pouco a História da Nigéria África, constituída, entre outros elementos, por experiências conceituais, teológicas e culturais de um povo.

Com a referida obra de Chinua Achebe, podemos considerar uma recriação que se dá “segundo uma cadeia de significados compartilhados” (PASAVENTO, 2003, p.35). O autor esteve atento ao estabelecer o conhecimento histórico através da literatura, atravessando por acontecimentos políticos

² Léxicos da cultura nigeriana da tribo *ibo* que compõe o glossário escrito por Alberto da Costa e Silva (p.233-236) do mesmo livro aqui lido.

³ Conjunto de habitações que abrigam uma família, geralmente cercado ou murado.

⁴ A casa do homem num *compound*, distinta da morada de suas esposas.

⁵ Praça que toda aldeia possui e na qual se realizam as assembleias e as competições desportivas.

⁶ O deus de cada pessoa, e que é só dela; mais do que um anjo da guarda.

⁷ Mascarado que personifica um dos grandes ancestrais de uma comunidade. Além da máscara, apresentava o corpo inteiramente coberto por rafia.

e sociais de uma época que ocupa-se com a memória individual e a coletiva, compartilhando uma rede de informações para compreendermos um passado representado.

A memória que Okonkwo tem não é das melhores e edificantes a se seguir, seu pai (Unoka), um tocador de flauta, que gostava de ficar a observar a vida, não foi um pai exemplar, morreu sem receber um só título, além de endividado. “(...) Unoka era um derrotado. Pobre, sua mulher e filhos quase não tinham o que comer. As pessoas riam dele, porque era um vadio, e juravam nunca mais emprestar-lhe dinheiro, porque não pagava o que devia.” (ACHEBE, 2009, p.25)

Felizmente, entre esse povo, um homem era julgado por seu próprio valor e não pelo valor do pai. Okonkwo era um indivíduo decididamente talhado para grandes coisas. Ainda jovem, adquirira a fama de ser o melhor lutador das nove aldeias (ACHEBE, 2009, p. 28).

Okonkwo não herdou nada do pai, nem finanças e muito menos caráter. Seguiu na vida com um medo desprezível pela vergonha que tinha do pai. Perseverou e transformou-se em um homem - o grande guerreiro de Umuófia. A vergonha o fez o extremo oposto de seu genitor e se tornou um homem inflexível, duro consigo mesmo, que se impõe a suas esposas e seus filhos. O jovem guerreiro, enquanto esteve à frente de seu clã, perseverou com as tradições de seu povo, representando satisfatoriamente uma nação cujos costumes se resumiam em vivências continuadas de seus antepassados.

Mas, nem sempre a vida seguia em paz, como quando Okonkwo passou a enfrentar dificuldades para lidar com sua personalidade intempestiva, quando agrediu uma das esposas. E, com seu apreço inabalável pela tradição, quando teve que se exilar por sete anos de sua Umuófia pelo acidente fatal, considerado um crime “feminino”, que cometeu involuntariamente contra um conterrâneo.

Nesse exílio, ele foi morar com os familiares de sua mãe e esse desterro coincide com a chegada dos missionários britânicos, que trazem “novos valores” a uma sociedade assentada sobre costumes considerados obsoletos pelos colonizadores.

A Chegada e Permanência do Homem Branco

À primeira vista, a chegada do homem branco é mansa, humilde, sem algum tipo de agressividade. Na Floresta Maldita – local amaldiçoado pelo povo *Ibo*⁸ – esse povo se estabelece com a fundação de sua igreja, depois com sua escola e, posteriormente, sua “polícia” e seus tribunais. Floresta Negra é um local sombrio que o povo *ibo* tinha como um lugar de despejo de coisas (corpos humanos) consideradas amaldiçoadas.

Quando do retorno de seu exílio, Okonkwo encontra uma Umuófia diferente, customizada com novas instituições e concepções ideológicas que desintegraram a vida tribal por efeito da implantação das concepções do cristianismo, das instituições e do poder que se instala, pondo em risco os valores da etnia *ibo* e da crença no saber tradicional de seus antepassados. É a destruição das forças anímicas, das crenças e das tradições seculares.

Com todo esse dismantelamento, Okonkwo sofre com a incapacidade de congregar os homens fortes de sua tribo, já dominada, e seu objetivo de expulsar os invasores vem abaixo e é mostrado pela fraqueza do suicídio.

Segundo o prefaciador da obra, Alberto da Costa e Silva, o texto aponta fraturas na constituição da comunidade tribal de Umuófia, as quais os missionários brancos se utilizaram para atrair os descontentes da etnia *ibo*. Os mais ricos da tribo – os que tinham os celeiros abarrotados de

⁸ Um dos maiores grupos étnicos africanos falantes da língua de mesmo nome.

inhame – podiam ambicionar pertencer ao conselho de dirigentes tribais. Por outro lado, as leis que regulam a vida da comunidade podem ser cruéis e inaceitáveis, principalmente para as mulheres, cujos recém-nascidos gêmeos são abandonados para morrer na floresta. E ainda há injustiças, atrocidades, desumanidades e perversidades, como o caso do jovem Ikemefuna, jovem que conviveu por anos com a família de Okonkwo, que, por decisão do oráculo, foi morto impiedosamente.

Fraturas essas eleitas pelos homens brancos como proveito para implantação e implementação de sua cultura, que pregavam o que muitos dos *ibos*, “no silêncio de si mesmos, [pensavam] se seriam realmente justas as ações que exigiam os deuses” (SILVA, 2009, p.09) e que, junto aos invasores missionários, “foram assentar o desprezado, o ressentido, o inquieto, o rebelde, o sonhador” (p.12).

O que lemos no texto de Achebe são relatos de choques de culturas trazidos e impostos pelos colonizadores que colocam os nigerianos como o “outro”, o colonizado reduzido a ordinário.

Chinua mostrou o lado do homem branco que enxergava na cultura negra uma selvageria (o que aqui podemos observar/ler pelo comportamento de Okonkwo) e tentava catequizar seu povo contra a religião *ibo* politeísta, ensinar seu modo de vida e seus valores contra a poligamia, a banir de vez os costumes e condutas da vida *ibo*. Essa imposição da disseminação da cultura branca colonizadora sobre os africanos representa uma atitude hegemônica, de soberania da cultura de um povo tida como a certa, à verdadeira.

Segundo Schiller *apud* Eagleton (2003, p.20), a hegemonia cultural (branca-europeia-cristã) de um povo sobre outro, condensa os humanos como submissos em função da necessidade de “uma nova espécie de organização política, remodelando-os desde a base até os dóceis, moderados, mentalmente elevados, amantes da paz, não conflituosos e até desinteressados agentes dessa ordem política”.

Aposição do crítico nos aclara o interesse do colonizador sobre o colonizado; a cultura branca, estando como a privilegiada, mostra a desconstrução da cultura negra sendo, esta ocupada, destruída, mas que luta para regenerar e resistir à imanência cultural hegemônica. Na obra aqui lida, os europeus se justificaram pela campanha humanitária ao que eles julgavam como falta de civilidade.

Tendo como base estudos de Rodney William (2020) que explica a palavra cultura associada e significada à civilização, quando equiparada conceitualmente a valores morais e costumes, podemos perceber que os colonizadores ingleses tomam o termo cultura com uma conotação mais estreitamente religiosa, artística, intelectual e intrinsecamente “superior”, ou seja, uma “civilização” tida como perfeita.

A Umuófia dos negros se vê acoçada pelos costumes dos missionários brancos quando assistem que esses conseguem arrebatar alguns de seus conterrâneos. Vários foram os discursos dos ingleses contra todo tipo de costume do povo *ibo* e um de seus argumentos é que estavam ali para ajudá-los. Mas, a ajuda teve o interesse de “domesticar” esse povo.

Podemos apreender que a construção do personagem Okonkwo nada mais fez, mesmo que considerem errado, que seguir a tradição do povo *ibo*, um povo que se estabelece numa tradição étnica-racial incutida num sistema sócio-histórico-cultural. A vida dos *ibos* era pautada pelo orgulho das tradições locais/tribais as quais seguiam sem questionamentos, com uma fidelidade aos mitos e costumes pré-estabelecidos pelos ancestrais.

A apropriação cultural dos ingleses está atrelada ao racismo que discorre na manutenção da ideia de que existem culturas superiores e inferiores. Sendo assim, a hegemonia dos ingleses (brancos) alterou os sentidos dos elementos culturais africanos. A apropriação, aqui, se dá pela compreensão de vínculos com o racismo.

Segundo Rodney William (2020),

Apropriação cultural é uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando e modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante (p. 64).

Os componentes incorporados a essa apropriação cultural estão na mudança de vida do povo *Ibo*, que agora passou a ser catequizado na religião monoteísta, a abandonar seus trajes típicos, a estudar a cartilha do homem branco europeizado com técnicas e saberes “tradicionais”, para serem julgados dentro de uma cultura hegemônica que escraviza e mata sem autorizações.

Ainda, William diz que a apropriação cultural está imbricada à raça e que, quando o percebemos tal lógica aplicada à cultura negra, podemos concluir que:

faz parte de uma estrutura que, além de ter como base o consumismo e todas as necessidades e significados simbólicos que cria, também encontra no racismo um de seus principais componentes. Seja qual for sua variação, a apropriação cultural viabiliza a manutenção de muitos estereótipos e estigmas (WILLIAM, 2020, p.62).

Não há dúvida que a soberania “branca” sobre a cultura negra está intrinsecamente associada à hegemonia racial que usam como fundamento para a escravidão. Tal hegemonia era também motivo de dominação, em sentido cultural, sem precedentes. A usurpação cultural e histórica, aqui exercida pelos ingleses, evidencia que o racismo é hostil e aniquilador e a obra de Chinua Achebe literalmente deu voz aos *iboenses*.

CONCLUSÃO

Lemos na obra supracitada que Chinua Achebe se coloca como um escritor engajado em produzir uma história que trata os africanos como seres humanos dignos, com toda sua riqueza cultural e religiosa. O autor mostrou-nos um pouco da identidade africana, mais particularmente, a nigeriana, do lado de dentro, a cultura de um povo que vai além das imagens depreciativas fabricadas pelo olhar do colonizador.

As representações que Achebe fez do povo *ibo*, bem como seus costumes e tradições, tem o condão de mostrar a riqueza cultural e espiritual, material e social de uma sociedade detentora de rígidos códigos tribais.

A narrativa achebiana faz parte da História e nos elucida a luta de um povo em busca da liberdade das amarras da imposição de uma cultura europeizada. O autor luta pelas causas da independência, pela implantação de um estado étnico no continente africano.

O personagem Okonkwo se mostrou um homem forte e destemido frente a sua nação, regido e controlado segundo as respostas das divindades, que confirmam ou alternam o curso da natureza. Mas o medo que o perseguiu por toda a vida, a fraqueza de não superar os não feitos do pai fez dele um homem sempre em busca de princípios, o qual queria deixar como ensinamento para o filho mais velho que também o traía. Com tamanho descontentamento, agravado por infortúnios seguidos, Okonkwo pendeu de sua altura e fez-se mais um homem cuja alma estava a vagar nos vales da maldição.

A religiosidade e a ancestralidade que compõem a etnia *ibo* estão presentes em cada uma de suas ações e o “profano” está na interpretação de outras culturas que se acham detentoras do que é

considerar a crença na hegemonia como solução para a alteridade que as exasperam por sua condição de diferente e, se diverso, inferior.

Em *O mundo se despedaça*, Chinua Achebe inseriu a verdadeira África como um espaço ficcional no imaginário do leitor e a predominância da visão eurocêntrica no continente que contribuiu para, não somente a desintegração do povo *ibo*, mas o desabamento de um mundo constituído e formado por sua cultura, o que coloca em risco os destinos de parte das sociedades humanas.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça**. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. Introdução e glossário: Alberto da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ACHEBE, Chinua. **A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico**. Trad. De Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sofia Rodrigues. Lisboa: Actividades Editoriais, 2003.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. Feminismos Plurais – coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

PASAVENTO, Sandra Jatahy. **O mundo como texto: leituras da História e da Literatura**. Pelotas: História da educação, ASPHE/FaE/UFPel. N.14, 2013.

SOARES, Valter Guimarães. **História & Literatura: é possível sambar?** Disponível em <https://silo.tips/download> Acesso em 01 de maio de 2021.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. Feminismos Plurais – coordenação de Djamila Ribeiro. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

O NARRADOR EM QUARTO DE DESPEJO: A FALA DO SUJEITO MARGINALIZADO

Mariana dos Reis Palieraqui (UEMS)

RESUMO

A proposta do artigo é apresentar a temática do narrador com base no texto de *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada* (1960) da escritora Carolina Maria de Jesus. O curso da natureza narrativa contido no texto de Carolina de Jesus leva-nos ao objetivo do estudo que é transitar entre a ideia de um sujeito marginalizado, *deslocado*, *descentralizado* (e por vezes fragmentado) em uma noção coesa de sociedade e cultura, uma vez que o conteúdo textual evidencia a latente discussão em torno da marginalização do sujeito excluído pela sociedade, tornando-o invisível dentro de seu contexto urbano, social e político. Partindo da categorização estruturalista de Gérard Genette no livro *Discurso da Narrativa* (1972), busco mostrar a complexidade envolta na narradora-autora que descortina não somente o trânsito entre os gêneros confessionais e autobiográficos, como também a voz de uma narrativa que traz à luz as nuances de uma organização social na qual muito se evidencia o entendimento de um sujeito *descentralizado* ou *fragmentado* em sua identidade social. De acordo com o sociólogo Stuart Hall no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015), o sujeito pós-moderno foi apartado da noção de unidade cultural, social e política, o que resulta numa ideia de sujeito plural e ao mesmo tempo contraditório. Na contramão dos avanços sociais, feministas e políticos intensificados na segunda metade do século XX, o discurso narrativo do texto caroliniano encontra-se *à margem*, o que parece resultar em aspectos textuais que apontam para uma evidente crise do sujeito e ainda por meio de um tipo narrativo não canônico, que é o texto diarístico/autobiográfico.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Quarto de Despejo. O Narrador.

INTRODUÇÃO

Carolina Maria de Jesus (1914 – 1977), ao longo de sua trajetória como escritora, publicou o livro chamado *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), sendo a obra mais conhecida entre seus críticos, estudiosos, além de ter sido o livro que lhe rendeu uma vendagem bastante expressiva à época. De acordo com o próprio Audálio Dantas, jornalista que ajudou a visibilizar os escritos de Carolina Maria de Jesus, no prefácio da edição de 1995: “Em poucos meses, a partir de agosto de 1960, quando foi lançado, sucessivas edições atingiram, em conjunto, as alturas de 100 mil exemplares” (JESUS, 1995, p. 04).

Anos mais tarde, Carolina publica outros livros, tais como *Casa de Alvenaria* (1961), *Provérbios* (1963), *Pedaços da Fome* (1963) e *Diário de Bitita* (1982), sendo este último um livro de publicação póstuma. A escrita de Carolina em *Quarto de Despejo* é marcada pela sua contínua dificuldade em existir em meio à fome, à miséria, à carência material e de infraestrutura que a favela do Canindé oferecia. De acordo com Luísa Arantes Bahia (2019), em sua pesquisa sobre a vida e obra da autora, Carolina Maria de Jesus nasceu na cidade de Sacramento, no Estado de Minas Gerais, teve como amparo familiar somente sua mãe cujo nome era Maria Carolina de Jesus e nunca conheceu seu pai.

Carolina não pôde finalizar seus estudos primários, tendo cursado formalmente somente dois anos numa escola espírita com nome de Colégio Allan Kardec. Após o falecimento de sua mãe, Carolina migrou para a cidade de São Paulo, empregou-se em lares de classe média alta na capital paulista como empregada, entretanto, nunca deixou de escrever e por vezes seus textos foram publicados em jornais da época. Com o nascimento de seu primeiro filho, José Carlos, Carolina viu-se obrigada a morar em lugares desocupados pelos proprietários. Após sucessivas tentativas de trabalhar em ambientes domésticos, restou à Carolina Maria de Jesus ser catadora de papel, latas, ferros e ir morar na favela. Todos esses aspectos difíceis e por vezes degradantes da biografia da escritora ocorreram devido à falta de planejamento urbano e políticas sociais, porque a favela do Canindé foi à consequência da negligência do Estado brasileiro, produto de séculos de um sistema econômico, político e social no qual se baseou o trabalho escravo, em sua maioria, opressor do povo africano trazido em condições insalubres, mediante a prática econômica do tráfico de pessoas, e desumanas nos navios negreiros.

A publicação do livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* no início da década de 1960 possibilitou à Carolina, anos mais tarde, sair da condição de miséria e da favela. Os escritos carolinianos nesse livro em específico coexistem no processo de diversidade sociocultural mediado por uma situação de extrema pobreza cristalizada na realidade da favela do Canindé, na qual a compreensão do texto caroliniano tem como o lugar de partida a fala marginal. A voz narrativa que habita a tessitura textual acredito ser o que muito impactou o jornalista Audálio Dantas, o grande público, os críticos, escritores, poetas e tantos outros leitores de Carolina Maria de Jesus, nos vários anos de reedições do livro, que é considerado por parte do mercado editorial como um *best-seller* por ter conseguido o alcance entre as vendagens, as traduções e, principalmente, por retratar esteticamente, na escrita, a crueza de uma realidade miserável.

Depois do sucesso do livro, apesar de sua contínua produção, mas sem a mesma intensidade por parte da recepção como foi ao publicar *Quarto de Despejo*, Carolina experimentou o declínio comercial como escritora, no fim de sua vida, era quase anônima num pedaço de terra que pôde comprar com o pouco dinheiro que sobrou das publicações de seus livros. Com base nos vários estudos hoje publicados sobre a trajetória literária da escritora e que ao longo da exposição do artigo

vou apresentar como parte da valiosa crítica caroliniana, a dissertação de Fernanda Rodrigues de Miranda chamada de *Os Caminhos Literários de Carolina Maria de Jesus: Experiência Marginal e Construção Estética* (2013) auxilia-nos a compreendermos o resgate do legado literário caroliniano, apresentando uma escritora que vai além de seus diários. Miranda expõe importantes aspectos biográficos da escritora de modo a aprofundar também certos aspectos estéticos encontrados nos textos carolinianos. Os estudos da autora acenam para a compreender-se sobre o possível motivo pelo qual os escritos de Carolina Maria de Jesus por décadas ficaram esquecidos.

Com base nos fragmentos contidos no livro que datam entre julho de 1955 a janeiro de 1960, iremos, num primeiro momento, direcionar o olhar crítico para o narrador do texto caroliniano. Partiremos da premissa estruturalista compreendida pela questão do narrador elencada pelo crítico literário Gerard Genette (1930 – 2018), buscando compreender o porquê de a narração em primeira pessoa inserida na tradição literária ser considerada inferior. Portanto nos cabe perguntar: Por que a literatura autobiográfica é rejeitada pela tradição? Poderemos ir além, por que os livros de Carolina Maria de Jesus, em especial, *Quarto de Despejo*, ainda hoje são motivos de desdém por parte do cânone literário brasileiro? A partir das tentativas das possíveis respostas, acredito que conseguiremos *construir* um caminho teórico capaz de costurar os textos carolinianos à uma questão sociológica (e literária) pertinente às demandas extratextuais, tal como é proposto por Stuart Hall (1932 – 2014) por meio de sua ideia do sujeito moderno e as consequências sociais, culturais e políticas nas quais o sujeito moderno (e pós-moderno) está inserido, resultando nas *descentrações*, justamente por entender que a linguagem, sendo escrita, oral ou visual, é o instrumento voltado ao social, e não individual, do qual sujeito-social faz uso acionando significados que preexistem e coexistem nas organizações sociais.

A PERSPECTIVA DA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

O livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) obteve uma repercussão expressiva depois que a obra foi publicada na revista *O Cruzeiro*, pois de acordo com o jornalista Audálio Dantas, num primeiro momento, os diários de Carolina foram publicados em partes no jornal que circulava na época chamado de *Folha da Noite* (1958) e no ano seguinte sendo publicado na *O Cruzeiro*. A 1960, o jornalista e editor dos textos da escritora, leu todos os mais de 20 cadernos que Carolina escrevera ao longo de sua vida na favela, fazendo os recortes que ele julgou necessários porque, conforme o jornalista, “a repetição da rotina da favela, por fiel que fosse, seria exaustiva. Por isso foram feitos cortes, selecionados trechos mais significativos (JESUS, 1995, p. 03)”.

O sucesso da publicação atingiu outros países, sendo *Quarto de Despejo* traduzido em vários idiomas. A escrita de Carolina chamou atenção pelo seu teor realista e pela capacidade de retratar esteticamente, na escrita, as misérias na favela do Canindé. O texto de Carolina Maria de Jesus foi amplamente estudado nos Estados Unidos, apesar deste *esquecimento* em relação às obras da escritora, gerando-se um hiato de décadas a partir dos anos de 1990. Segundo a pesquisadora Fernanda Miranda, foi com a parceria entre os pesquisadores José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine que se rendeu, de acordo com Miranda (2013, p. 20), à Carolina, um verdadeiro resgate de sua memória como escritora por meio do aprofundamento dos estudos de suas obras, bem como do material estético de suas obras, incluindo-se textos inéditos e traduções em vários idiomas.

Apesar do crescente resgate das obras carolinianas, como de seu livro precursor *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, ter feito muito sucesso fora do Brasil, angariando estudos vastos e importantes para as obras de Carolina Maria de Jesus, ainda nos tempos atuais seu legado literário

enfrenta a recusa de sua importância na literatura brasileira, furtando da autora o seu lugar de escritora e poeta brasileira, pois parte dos críticos e intelectuais que formam e decidem o cânone literário no país continua a relegar os livros de Carolina a um espaço conhecido como um tipo de literatura *inferior*. Isso se deve a uma visão dualista e conservadora entre o que é considerado uma literatura de alto valor estético ou uma literatura ruim, de valor questionável.

A 2017, na cidade do Rio de Janeiro, a Academia Carioca de Letras prestou uma homenagem à Carolina Maria de Jesus, reconhecendo seu lugar como escritora. Uma das pessoas que participavam da solenidade era o professor Ivan Cavalcante Proença, que em dado momento em seu discurso disse que “diário não é ficcional, não carrega literatura. É o relato natural e espontâneo de uma pessoa que não tinha condições de existir por completo. Ouvi de muitos intelectuais paulistas: “Se essa mulher escreve, qualquer um pode escrever”¹. Na ocasião, houve um constrangimento entre os participantes, destacando-se a fala da poeta Elisa Lucinda que rechaçou a fala equivocada do professor. O que gostaria de trazer à luz em primeiro plano é o problema da literatura autobiográfica. A partir do gênero narrativo, a autobiografia abarca outros gêneros textuais que possuem um tipo de conexão pelo fato da narrativa girar em torno da subjetividade, em torno do *eu*. As memórias, as cartas, os relatos, os diários são tipos textuais que possuem uma nítida relação com a subjetividade, com a introspecção, o que gera questionamentos sobre a capacidade de ficcionalidade em volta da relação entre o autor-narrador.

O que se extrai da equação entre o *eu* que escreve e o *eu* que narra é a complexidade da visão introspectiva, considerando o aspecto da *falibilidade* do real. Esse termo é exposto pelo crítico e estudioso do gênero autobiográfico, o francês Philippe Lejeune, no livro *O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet* (2008, pp. 104 – 105). Lejeune, no primeiro capítulo, chamado de “Autobiografia e Ficção”, disserta sobre a atribuição que é conferida pelo cânone a todo o gênero autobiográfico como um tipo inferior a todos os outros gêneros que se embasam na ficção. A partir dessa atribuição excludente, o autor fala sobre a incapacidade de *atingir* a realidade por completo, concluindo que a autobiografia se encontra tanto no campo estético quanto no campo histórico. No campo estético pode-se compreender sobre a tentativa de construir uma identidade de si, o que não é certo que terá a total relação com o real, da mesma maneira como o campo histórico perpassa a visão deste *eu* que constrói o texto com base na sua visão de mundo. A autobiografia não serve ao senhor da ficção, pois não existe uma total *reinvenção* de si, mas não serve por completo à senhora realidade, porque a visão de si é atravessada por um *imaginário*, em outras palavras, por uma ideia de identidade que o sujeito constrói de si.

Acredito que a primeira pergunta feita na introdução, sobre o motivo pelo qual o gênero autobiográfico é considerado inferior pela tradição literária, consegue ser respondida: existe um problema sobre a capacidade da narrativa autobiográfica e seus subgêneros remeterem à ficção, por este motivo acabam na exclusão estética. O cânone literário brasileiro é balizado tanto esteticamente como teoricamente pelo viés europeu, o que a nós sugere um olhar literário ainda permeado pela estética eurocêntrica. Se na França, Philippe Lejeune encontra ainda certa reticência por parte da tradição a adentrar discussões do gênero autobiográfico, no Brasil, encontramos uma recusa maior, principalmente ao tratar-se de quem escreve, ou seja, de qual lugar parte está fala de si.

¹ O trecho da fala do professor foi publicado no site do portal Geledés. A reportagem feita pela Revista Fórum mostra o embate sobre as questões raciais na sociedade brasileira. PROFESSOR DIZ QUE OBRA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NÃO É LITERATURA E PROVOCA EMBATE NO RJ. Portal Geledés, 2017. Disponível em <https://www.geledes.org.br/professor-diz-que-obra-de-carolina-maria-de-jesus-nao-e-literatura-e-provoca-embate-no-rj/>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

O diário de Carolina Maria de Jesus traz questões políticas e sociais que são caras às nossas discussões enquanto sociedade, justamente por remeterem às problemáticas como a fome, o suicídio, a pobreza e a violência, entre tantos outros aspectos da vivência de uma população que viveu (e ainda vive) em meio à exclusão social. Fora do contexto canônico brasileiro, a narrativa de Carolina Maria de Jesus suscita reflexões acerca de um determinado espaço urbano marginalizado pelo Estado brasileiro – a favela do Canindé, que se torna o lugar da não representação de uma identidade nacional. Tentar compreender a incessante busca de parte da crítica por reduzir o trabalho da escritora em mero documento histórico parece ir além da questão do gênero autobiográfico.

O sociólogo e crítico literário-cultural Stuart Hall (1932 – 2014), no livro chamado *A Identidade cultural na pós-modernidade* (2015), explica de modo amplo as modificações sociais e culturais sofridas na sociedade ocidental ao longo do século XX, em meio aos processos de ruptura econômica e política, principalmente, a partir dos anos de 1950/60, nas quais alguns aspectos se intensificam, como o de que a ideia de identidade cultural também se modifica, trazendo a mudança da noção do *sujeito-social*². O autor ainda descreve o que ele chama de *descentramento*, sugere que esta ideia se baseia nas várias modificações da produção de conhecimento ao longo do século XX, principalmente, na segunda metade, o que impacta diretamente os discursos dos sujeitos. Hall traz cinco noções de *descentramentos*, entretanto, procuro concentrar-me no que se refere a o que o próprio autor denomina de *terceiro descentramento* ou o descentramento da língua. Com base no trabalho do linguista estruturalista Ferdinand Saussure (1857 – 1913) sobre a construção da língua e da fala, conclui-se que os discursos produzidos pelos sujeitos em determinado momento histórico, político e cultural não pertencem aos sujeitos, mas os discursos e seus significados são manipulados pelo sujeito e não autor do discurso produzido. O que significa que a língua “é um sistema social e não individual”, pois, conforme conclui o autor:

Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais (HALL, 2015, p. 25).

Para tentar responder à nossa segunda pergunta, feita na introdução deste artigo, sobre o porquê da recusa por parte do cânone brasileiro em considerar o valor estético dos livros de Carolina Maria de Jesus, em especial, *Quarto de despejo*, acredito que a base da resposta não se encontre somente na suposta não ficcionalidade do texto caroliniano inscrito em seu diário, mas no lugar da fala do sujeito que narra e pela maneira como narra, em outras palavras, pelo modo como a autora manipula a língua em seus escritos. Fernanda Rodrigues Miranda em sua dissertação *Os Caminhos Literários de Carolina Maria de Jesus: experiência marginal e construção estética* (2013) levanta dois aspectos sobre os possíveis motivos pelos quais os escritos ficaram relegados a simples relatos documentais. O primeiro está ligado ao fato de o jornalista Audálio Dantas ter-se apropriado de um papel de *intermediador* de Carolina Maria de Jesus, não se restringindo somente a editor do seu primeiro livro. Esse fato se torna um problema pela visão de Miranda, pois foi por meio dessa mediação feita pelo jornalista entre Carolina Maria de Jesus e sociedade letrada/elitista que se

² Para o autor (2015, pp. 20 – 23), a ideia de identidade do sujeito altera-se no sentido de que, num dado momento histórico, no caso, a partir da Revolução Francesa, a noção do sujeito e sua identidade parecia ter o sentido de unidade. Com a expansão econômica e o desenvolvimento do capitalismo industrial, há a *morte* do sujeito moderno alterando as relações sociais, as identidades tornaram-se *deslocadas*, individualizando as relações entre sujeitos, o que resulta na fragmentação de identidades.

alcançou e vinculou a representação das obras carolinianas à “imagem de escritora favelada cujo discurso deveria estar circunscrito exclusivamente à subalternidade (MIRANDA, 2013, p. 58)”.

O segundo aspecto que a pesquisadora mostra como uma maneira de reduzir o trabalho de Carolina Maria de Jesus encontra-se no choque entre tudo o que representa a escritora e a cultura letrada. Quando Audálio Dantas efetuou a mediação entre os dois polos opostos – Carolina, seu diário, e a elite paulistana – o jornalista acabou por inscrever o diário da escritora sob o rótulo marginalizado. Miranda cita vários intelectuais que ao longo dos anos consideraram *Quarto de Despejo* uma literatura inferior ou então um mero documento sociológico. Acredito que isso se deve por dois motivos: o primeiro é o lugar de onde parte a fala de Carolina Maria de Jesus e o segundo é a maneira como a escritora conduz a língua portuguesa, ressaltando as variantes linguísticas. O que se mostra no horizonte crítico das obras carolinianas vincula-se muito mais a um tipo de preconceito linguístico, social e racial.

Retomando a ideia que Stuart Hall define em seu livro citado anteriormente sobre a questão acerca da construção cultural e identidade do sujeito inscrito numa sociedade capitalista, a intelectualidade brasileira parece continuar a não aceitar, a restringir e negar o posto de literatura à produção afro-brasileira, relegando a um profundo esquecimento, delegando o que é considerado literatura boa ou ruim de acordo com uma *régua* de valor excludente, tornando os escritos de Carolina Maria de Jesus e toda a representação social, política e cultural muito mais uma questão identitária/individualizada circunscrita num determinado espaço do que valorando as obras da escritora inseridas num contexto coletivo/universal de representação literária e estética brasileira.

A inferioridade estética atribuída à obra de Carolina Maria de Jesus torna-se questionável no sentido das construções estéticas que são possíveis de serem encontradas no texto caroliniano. Os detalhes narrativos contidos na descrição do cotidiano na favela, os vários diálogos que constituem o texto de Carolina são a base do tecido narrativo, que por sua vez é costurado pela voz intensa da narradora. Não existe apenas a limitação da visão de quem narra/escreve, esta voz/mão é parte de uma atmosfera que demarca tempo, espaço (com) texto e nuances da linguagem que são parte de um trabalho discursivo que vai além do eu, perpassa a alteridade, o olhar através do outro.

Carolina, ao escrever o diário, consegue usar o discurso do outro e transformá-lo em material estético. Abreu (2012, p. 09) explica que a literatura possui a natureza histórica por refletir a subjetividade do autor permeada “pela matriz ideológica”. Dessa forma, o autor esclarece que a literatura reproduz e reafirma o ideal burguês, mas também é a instância da resignificação e crítica deste ideal. Mediante as questões sociopolíticas, as vozes narrativas mostram a latente questão das classes sociais, bem como o caráter contraditório destas falas. Este diálogo que habita a narrativa é a matéria-prima para a síntese do discurso. É por meio da relação com o *outro* que conseguimos constituir a identidade e pela língua conseguimos expressar significados que estão imersos na cultura.

No contexto histórico, a dificuldade de inserção de escritores negros (tal como a construção da literatura afro-brasileira) reflete um tipo de formação literária que ainda tende ao *embranquecimento* da cultura letrada, pautada pelo eurocentrismo. Num viés sociopolítico, na cultura brasileira, formada pelo processo histórico de colonização e escravidão dos povos indígenas e africanos, ficam evidentes a mediação da violência e políticas excludentes em relação à população pobre. A problemática da *unidade* cultural brasileira é também contraditória na medida da impossibilidade de uma *uniformidade* das condições sociais e econômicas pois, no viés contemporâneo, em decorrência do processo desordenado de urbanização e industrialização, a realidade às margens de uma sociedade desigual culminou numa crise urbana. O embate entre a

cultura erudita e a cultura popular fomentou o que Alfredo Bosi (1996, p. 272) denomina de “cultura da resistência”, pois seu aparato histórico explica que escritores como Lima Barreto e Cruz e Sousa formaram, cada um a seu tempo, a escrita que buscou contradizer o “ideário da visão oficial”, porque

Para fora: o homem negro é expulso de um Brasil *moderno*, cosmético e europeizado. Para dentro: o mesmo homem negro é tangido para os porões do capitalismo nacional, sórdido e brutesco. O senhor liberta-se do escravo e traz ao seu domínio o assalariado, migrante ou não. Não se decretava oficialmente o exílio do ex-cativo, mas este passaria a vivê-lo como um estigma na cor da sua pele (BOSI, 1996, p. 272).

A literatura da resistência, pensada como o contraponto em relação à cultura e aos literatos que representam a elite letrada e burguesa, aproxima-se dos interesses do mercado capitalista, pois a dita *arte popular*, no âmbito literário, por vezes não consegue cristalizar a realidade popular devido ao caráter intrínseco da tradição de valorizar determinadas estéticas textuais ou elegerem-se determinados escritores. Entretanto, no diário caroliniano, a ruptura estética apresentada no livro que comumente se aponta numa literatura autobiográfica mostra a expressão da realidade brutal de um grupo social, a noção do pertencimento cultural alienada de determinada região, no caso, da favela, entra em crise devido às vozes narrativas mostrarem a experiência humana marginalizada num contexto urbano.

ASPECTOS DO NARRADOR EM *QUARTO DE DESPEJO*

Narrar a si mesmo tal como uma tentativa de expressar a subjetividade, sendo esta possível mediante a (re)escrita de si. Refletir sobre o *eu* é um dos aspectos que estão presentes na literatura intimista e no livro de Carolina Maria de Jesus, que não se difere desta característica. Ao longo das inúmeras leituras de *Quarto de Despejo*, podemos encontrar reflexões profundas sobre a subjetividade de um sujeito que insistentemente se recusa a desistir. É por meio da expressão do(a) narrador(a) que o leitor consegue enxergar pelo olhar do outro a experiência vivida pela escritora ao longo dos anos passados na favela. Em textos intimistas tal como o diário, é comum que haja a predominância do modo narrativo cujo foco é voltado para as emoções, pensamentos, fala e ações do narrador. A perspectiva interna da narração atribui-se pela capacidade de apresentar ao leitor uma visão mais ampla do ponto de vista do narrador(a). No texto caroliniano, os pensamentos, afetos, sentimentos e ações são dirigidos e vivenciados pelo narrador. Em 21 de maio de 1956, Carolina registrou em seu diário o relato sobre a fome, sonhou que havia comida em sua casa que ela mesma chama de “residível” e que podia comprar presente para sua filha Vera Eunice, descrevendo um verdadeiro banquete de aniversário,

Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa *residível*, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe panelinhas que há muito ela vive pedindo. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. (JESUS, 1995, p. 35)

Em seu diário, Carolina Maria de Jesus descortina sua consciência sobre a política brasileira, levando na sua voz narrativa uma verdadeira reflexão sobre a desigualdade social abarcada por uma organização econômica em que a população mais pobre, em sua maioria, vive uma realidade

miserável e sem perspectiva, enquanto a minoria mais abastada é quem desfruta e monopoliza a maior riqueza do país: a terra.

... Quem deve dirigir é quem tem capacidade. Quem tem dó e *amisade* (sic) pelo povo. Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o *paiz* dos políticos açambarcadores (JESUS, 1995, p. 35)

Durante o relato descrito ainda na data do dia 21 de maio de 1956, é possível entender que existe um tipo de relação entre a voz narrativa e o objeto narrado que vai além de uma simples descrição narrativa em determinado espaço e tempo. Nesse fragmento, compreendo que ocorre um trânsito narrativo em diferentes níveis. Segundo Gerard Genette em seu livro *Discurso da Narrativa* (1972, pp. 242 – 244), tenta-se organizar a noção entre modo (verbo) e voz narrativa. Partindo da questão da voz narrativa levantada pelo estruturalista, a voz do narrador pode apresentar-se de maneira efetiva, de forma presente na história, fazendo parte daquilo que narra – *homodiegético* –, a ausência deste narrador em relação àquilo que é contado (ou narrado mediante a visão superior dos fatos) por ele entende-se como *heterodiegético* e o *autodiegético* em que existe uma relação testemunhal dos fatos, uma narração de sobre si. A perspectiva do discurso do narrador é balizada pelos acontecimentos que ocorrem no espaço narrativo e mediante esta alteração na função³ comunicativa, a maneira como a voz narrativa se apresenta é modulada por meio dos níveis narrativos.

O primeiro exemplo do trânsito da perspectiva narrativa está contido na forma como a autora-narradora conta os fatos que valorizam a fala em primeira pessoa. O uso do pronome na primeira pessoa do singular e o uso do verbo no pretérito imperfeito denotam a capacidade narrativo-testemunhal dos fatos e criam certa distância temporal demarcada no texto. A possibilidade de análise encontra-se no *movimento* do narrador ao descentrar a visão narrativa em torno de si para evidenciar o discurso do(a) narrador(a) como personagem, estabelecendo a relação dentro da *diégese* de modo *homodiegético*, ou seja, presente nos fatos, que são contados junto ao personagem do Menino Preto. O discurso de Carolina enquanto personagem é introduzido pelo discurso indireto e posteriormente o discurso direto mostra a voz do outro, ou seja, a voz do menino.

Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer, porque em 1953 eu vendia ferro lá no Zinho. Havia um pretinho bonitinho. Ele ia vender ferro lá no Zinho. Ele era jovem e dizia que quem deve catar papel são os velhos. Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E ele escolhia pedaços: Disse-me: - Leva Carolina. Dá para comer. Deu-me uns pedaços. Para não maguá-lo (sic) aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer pães duros ruídos pelos ratos. (JESUS, 1995, pp. 35 – 36)

A dimensão ficcional no texto caroliniano não se limita à descrição dos fatos ou à mera narração dos acontecimentos que permeiam o autor-narrador ou narrador- personagem. A

³ Genette (1972, pp. 226 – 228) elucida que de maneira geral o narrador se apresenta como heterodiegético ou homodiegético. De acordo com o seu desempenho discursivo, o narrador homodiegético pode alterar sua perspectiva narrativa para o autodiegético. Em função do discurso produzido, o narrador pode comunicar-se como *intradiegético* ou *extradiegético*. No caso do texto caroliniano, a autora-narradora transita entre essas duas instâncias narrativas, ora se projeta como autora-narradora, ora personagem, ora se projeta como narradora que não participa do evento narrado.

homodiégese e a *heterodiégese* são estatutos adotados pelo narrador que produzem no discurso alterações no foco narrativo. Carolina, ao apresentar os acontecimentos sobre a morte do Menino Preto, produz no texto a focalização externa a si em relação às outras representações na narrativa. A certa onisciência que diz respeito à forma como o menino morreu bem como a omissão do nome assim chamando-o de apenas Menino Preto mostram a intenção de manifestar a ideia da fome, da condição precária da vida.

No outro dia encontraram o pretinho morto. Os dedos do seu pé abriram. O espaço era de vinte centímetros. Ele aumentou como se fosse borracha. Os dedos do pé *parecia* (sic) leque. Não trazia documentos. Foi sepultado como um Zé qualquer. Ninguém procurou saber seu nome. Marginal não tem nome. De quatro em quatro anos muda-se os políticos e não solucionam a fome, que tem a sua matriz nas favelas e as *sucursaes* nos lares dos operários. (JESUS, 1995, p. 36)

As transgressões narrativas ou *metalepses*⁴ evidenciam as vozes que enunciam o discurso, coabitam o espaço narrativo e representam a passagem ou trânsito entre os níveis narrativos. O texto caroliniano não possui um narrador que se apresente de forma homogênea durante a narrativa, assim o *eu* que enuncia como autora-narradora difere-se do *eu* que se coloca como personagem. A experiência estritamente real que geralmente é compreendida nos textos diarísticos não pode ser justificada na narrativa caroliniana por meio da suposta superficialidade ficcional, porque os discursos usados no texto elucidam o diálogo entre vozes circunscritas no espaço ficcional, ou seja, as vozes *internas* dialogam com as vozes *externas* ao texto demonstrando a complexidade entre contexto narrativo e o discurso do narrador, ambos unidos pelo fio das relações sociais.

Quando a autora-narradora narra o seu encontro com uma das moradoras da favela, a personagem chamada Nena Preta, a questão das vozes internas e externas que compõem o diálogo evidencia a mescla dos discursos das personagens e da autora-narradora. Diferente do exemplo anterior, a transmissão do conteúdo é feita pela narradora sem que tenha efetivamente participado do fato narrado, assim, a perspectiva ficcional permeia o todo o conteúdo narrativo. Depois, há a transmissão feita mediante o narrador *autodiegético*, que inicia seu relato colocando-se como figura central, evidenciado pelo pragmatismo verbal que no texto mistura a forma padrão e a coloquial. Posteriormente, a questão temporal sinaliza que o narrador retoma acontecimentos anteriores ao fato, embora haja certo distanciamento temporal, a analepse⁵ instituída no discurso mostra a importância de retornar ao fato pretérito para evidenciar certas particularidades específicas da personagem Laura. Essa aproximação temporal define, de certo modo, a temática que a narradora tenta introduzir implicitamente no texto acerca das personagens.

Quando eu ia catar papel encontrei a Dona Binidita mãe da Nena preta. Eu digo Nena preta porque nós temos aqui na favela a Nena branca. (...) começamos a falar do menino que morreu nos fios da Light. Ela disse-me que foi o filho da Laura do Vicentão. – Oh! Exclamei. Porque conhecia o menino e a sua história de filho *engeitado*. Aí vai a história do infausto Miguel Colona. (JESUS, 1995, p. 160)

⁴ Gerard Genette (1972, p. 220) explica que *metalepse* são as transgressões narrativas ou passagens entre os níveis narrativos.

⁵ Genette (1972, p. 48) elenca os tipos de analepses instauradas na narrativa. O recurso da analepse no âmbito *heterodiegético* mostra o conteúdo *diegético* alterado para elucidar ou explicar fatos de um *nosso* personagem, de maneira a esclarecer acontecimentos anteriores. O narrador volta ao passado para explicar certos detalhes de forma a *costurar* os acontecimentos no personagem que está sendo introduzido no conteúdo narrativo.

O diálogo instituído entre as vozes que compõem o tecido textual possibilita ao narrador *heterodiegético* contar os fatos por meio da perspectiva do *outro*. A função do discurso instaurado pelo narrador *heterodiegético* mostra a nós a conduta e valores das personagens que participam da cena narrativa. Quando a narradora conta a trajetória de Laura e da mulher parturiente, pode-se compreender certa antecipação do que será discutido pelo viés da estrutura e da temática do texto. A vida, a morte são faces da crise entre o valor social e o individual que coexistem na tessitura textual. Isso é possível pela escolha do foco interno que mostra a perspectiva das personagens, não pelas ações propriamente ditas, mas pela capacidade de racionalizar o pensamento, suas ideias, sua consciência que ambienta o texto.

Quando Laura foi para a maternidade ter o filho, o seu nasceu e morreu. Ela ficou triste, porque queria criar o filho. E chorava. Ao seu lado, uma mulher jovem teve filho. E chorava com inveja da Laura. Ela é que desejava seu filho nascesse e morresse. Mas o seu filho estava vivo, aquelas lágrimas preocupou a Laura, que interrogou-lhe: - Por que chora, se o teu filho está vivo e é bonito? A mulher disse que veio do Norte. Virgem. Chegou em São Paulo e arranhou aquele filho. (JESUS, 1995, pp. 160 – 161)

A manifestação do pensamento do narrador é caracterizada pela intrusão. Esse fenômeno pode ser observado com base na posição que o narrador toma para introduzir nuances de seus pensamentos. Após narrar a história de Laura, que é a mãe do menino negro morto nos fios de alta tensão, a narradora introduz no conteúdo narrativo a sua voz por meio da sua visão sobre a vida, comentando sobre o modo de viver e morrer na favela.

Temos só um *geito* (sic) de nascer e muitos de morrer. (...) hoje tem muito papel no lixo. Tem tantos catadores de papéis nas ruas. Tem os que catam e deitam embriagados. Conversei com um catador de papel. – Por que é que não guarda dinheiro que ganha? Ele olhou-me com seu olhar de tristeza: - A senhora me faz rir! Já foi o tempo que a gente podia guardar dinheiro. Eu sou infeliz. Com a vida que levo não posso ter aspiração. Não posso ter um lar, porque um lar inicia com dois, depois vai multiplicando. – Por que falamos disso? O nosso mundo é a margem. Segui pensando: quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamentos. (JESUS, 1995, p. 161)

A narradora estabelece o diálogo com outro personagem que tem o nome omitido, trata-se de um alguém que evoca a visão desta margem social. A propensão de selecionar certos acontecimentos e emitir sua perspectiva narrativa pela intrusão é outro fator que mostra as diferentes faces do narrador no texto caroliniano. A transgressão da voz narrativa é aparente quando as vozes do narrador, da autora-narradora e dos personagens evidenciam no discurso a crise do sujeito que se torna fragmentado tal como retalhos que são encaixados a partir das perspectivas do viver à margem da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* da escritora Carolina Maria de Jesus evidencia, por meio do narrador, aspectos que se diferenciam de um tipo de texto voltado para o gênero puramente autobiográfico. No primeiro momento, busquei apresentar brevemente partes da vida da escritora que ainda não são amplamente conhecidas, apesar das vastas pesquisas e inúmeros trabalhos acadêmicos que nos últimos anos têm permitido a nós enxergarmos os escritos da autora

muito além de um simples relato diarístico, tal como parte dos intelectuais, da academia, procuram manter, o *status* documental da obra caroliniana. O horizonte ficcional em que se encontra o livro *Quarto de Despejo* mostra uma problemática ainda não resolvida entre o gênero autobiográfico, principalmente quando nos voltamos às questões acerca da ficcionalidade dos outros subgêneros (se é que podemos denominar), tal como o diário, e à capacidade estética destes textos. Embora esse *problema* pareça não conquistar o patamar de inferioridade em outras culturas e tradições literárias, em outros países, no Brasil, ainda encontramos agentes da cultura que cancelam a *boa* literatura e deliberam dentro de parâmetros limitados o que pode ser considerado uma literatura de valor ou não.

Aquela postura tomada por parte do cânone, acredito estar atrelada às questões mais profundas que se refletem na literatura. Carolina Maria de Jesus, ao tomar para si o lugar de escritora, desafia toda uma estrutura social já instituída, o que gera atritos e juízos de valor. Podemos compreender que a escritora, ao colocar no papel sua vivência à margem da sociedade em uma escrita intensamente real, torna difícil para a tradição literária-elitista aceitar que a construção cultural-social e a literária também nascem pelas mãos dos excluídos e ditos *iletrados*. Essa *crise* de identidade conectada às fragmentações dos sujeitos é o que o sociólogo Stuart Hall tenta explicar com base nos avanços tecnológicos e teórico-sociológicos modernos e pós-modernos ainda que sejam, em sua maior parte, no continente europeu, a dualidade entre o material individual e o coletivo, que representam/coabitam a identidade do sujeito.

A fala marginal representada pelo narrador caroliniano parece relevar aquela *crise* inscrita na narrativa. Ao olhar o significado da fome, por exemplo, o que é um tema comum no livro da escritora, compreendo ser uma via mais confortável para parte da sociedade não identificar-se com esta problemática, repelindo-a e negando toda a carga semântica que traz o texto caroliniano. O escopo teórico do estruturalista Gerard Genette possibilita a nós identificarmos as nuances da natureza narrativa do livro. Com base na categorização da voz narrativa, torna-se possível encontrar um *trânsito* diegético que é incursionado pelo narrador. O texto de Carolina Maria de Jesus mostra que os acontecimentos narrados no livro possuem base ficcional, o que possibilita perceber a forma como a voz do narrador entrelaça a voz da autora-narradora e das personagens. Dessa maneira, a narrativa diarística pode suscitar o teor ficcional sem que haja o rompimento com as bases da realidade ou biográficas. As vozes narrativas que coabitam a discursividade evidenciam o lugar, tempo e o nível narrativo, bem como as transgressões que mostram a transformação da pessoa que narra, evidenciam as particularidades, de modo a desmistificarem a inferioridade do texto caroliniano.

REFERÊNCIAS

ABREU, Thomas. Inconsciente Política: por uma hermenêutica social. **Revista de Estudos Literários Água Viva**. Brasília, pp. 01 – 12, dez. 2002.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Editora Vega, 1972.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2015.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues. **Os Caminhos Literários de Carolina Maria de Jesus: Experiência Marginal e Construção Estética**. São Paulo. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, p. 159, 2013.

O SILÊNCIO DOS ESTEREÓTIPOS: CLARICE STARLING, UMA PERSONAGEM ESSENCIAL

Renata Fonseca Wolff (PUCRS)¹

RESUMO

O trabalho aqui proposto, situado no entrecruzamento de literatura e cinema como artes narrativas, se destina a analisar alguns aspectos da personagem Clarice Starling — conforme retratada por Jodie Foster na versão cinematográfica de *O silêncio dos inocentes* (*Silence of the lambs*), de 1991, com roteiro de Ted Tally, baseado no romance de Thomas Harris, e direção de Jonathan Demme — que demonstram a sua singular força enquanto personagem de ficção e enquanto personagem mulher. Pretendo, tomando por empréstimo conceitos da construção literária e partindo da pesquisa bibliográfica de obras teórico-literárias pertinentes aos temas desenvolvidos, especificar alguns dispositivos que ilustram a maneira como a motivação e a vontade de Clarice, na condição de personagem dramática, protagonista e heroína, contêm potência suficiente para organizar e a ação em torno de si (CAMPOS, 2016; MACIEL, 2003; PALLOTTINI, 1989), em especial quando o avanço do enredo externo acompanha, em uma relação de tensão e interdependência, o aprofundamento do descortinar da questão essencial que a move em sua interioridade (BRASIL, 2019). Além disso, pretendo enfocar Clarice sob um recorte de gênero, ínsito à sua constituição ficcional e determinante de importantes reverberações na obra, e examiná-la como personagem mulher complexa, múltipla e livre de estereótipos ou reduções de sua personalidade ou objetivos (WOOLF, 2014), abordando também sua interação com outras personagens mulheres da obra, também sob o ângulo do teste de Bechdel-Wallace e de sua versão racial (BECHDEL, 2013; JOHNSON, 2009). A conclusão é pela consideração de Clarice Starling como uma excepcional personagem ficcional e protagonista mulher, harmonizando-se com a robusta fortuna crítica no sentido de que ela se constitui em uma perfeita heroína dramática do gênero *thriller*.

Palavras-chave: Estudos literários. Cinema. Personagem. Clarice Starling. O silêncio dos inocentes.

¹ Doutoranda em Escrita Criativa no Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Projeto de pesquisa: Teoria da escrita criativa. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, professor titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

INTRODUÇÃO

A personagem Clarice M. Starling, interpretada por Jodie Foster no filme *O silêncio dos inocentes*, de 1991, com roteiro de Ted Tally e direção de Jonathan Demme, baseado no romance homônimo de Thomas Harris, é frequentemente apontada como uma das maiores heroínas da história do cinema (e a mulher que primeiro aparece, em sexto lugar, na lista correspondente do American Film Institute de 2003), além de ter valido a Foster o prêmio Oscar de melhor atriz no ano seguinte.

No enredo, Starling é uma ante em treinamento na academia do FBI que, por orientação (depois extrapolada por iniciativa sua) do chefe, Jack Crawford, busca o auxílio de Hannibal Lecter, serial killer canibal aprisionado, na investigação sobre outro serial killer, “Buffalo Bill”, que vitimiza mulheres, a fim de capturá-lo antes que ele mate a última sequestrada, Catherine Martin, filha de uma senadora.

Este trabalho pretende, tomando por empréstimo conceitos da construção literária e partindo da pesquisa bibliográfica de obras teórico-literárias pertinentes aos temas desenvolvidos, analisar alguns aspectos da construção ficcional de Clarice Starling, especificamente na iteração cinematográfica da personagem em *O silêncio dos inocentes*, e identificar mecanismos narrativos que demonstram sua singularidade enquanto personagem central (heroína-protagonista) de ficção/thriller e no tratamento que recebe enquanto personagem mulher.

CLARICE STARLING ENQUANTO PERSONAGEM DRAMÁTICA E HEROÍNA

Starling é, primariamente, uma personagem dramática, e mais, é a heroína da obra dramática aqui examinada. Lendo a concepção hegeliana de drama, Renata Pallottini (1989) diz que este é constituído pela dinâmica de uma pessoa moral em ação: em ação porque dinâmica, fazendo com que se cumpram na ação dramática sua vontade, suas escolhas, seus sentimentos e paixões; moral como o ser humano na sua plenitude, em seu relacionamento com os outros e com o mundo, com suas crenças, convicções, ética, princípios, mas também falhas e dúvidas. Ainda segundo Hegel, os acontecimentos do drama são fruto da vontade da personagem, e esta se constitui de um caráter individual buscando um fim, alvo ou meta determinados — vontade essa que colide com outras e assim produz a ação e a faz avançar (PALLOTTINI, 1989).

Passando à concepção de herói, Joseph Campbell (1989) trata-o como o personagem que é chamado a uma aventura além do ordinário e atravessa a jornada do herói, no ulterior esforço de dedicar sua vida a algo maior do que si mesmo, de trazer benefício a suas semelhantes. Flavio de Campos (2016), em uma definição mais instrumental ao roteiro de cinema e televisão, aponta o herói como sendo a personagem correta, justa e audaz, a qual narradora e espectadora aprovam, pela qual torcem, com quem se emocionam e se identificam, e que querem ver vitoriosa. E Pallottini (1989) faz distinção entre o herói dramático clássico, muitas vezes limitado a personificar forças de caráter moral, estatal ou religioso, e o herói moderno, dotado de motivação pessoal, liberdade, personalidade, subjetividade; o herói que age segundo razões suas, coerentes com sua construção psicológica, pessoalmente complexo e individualmente caracterizado, “um ser humano peculiar, demarcado por sua tortura própria, que não pode ser partilhada” (PALLOTTINI, 1989, p. 34).

Clarice Starling se encaixa em todas essas concepções, sendo desde o início — desde a primeira cena e nosso primeiro encontro com a personagem, em uma solitária e rigorosa corrida de treinamento nos bosques dos arredores da academia do FBI que a leva, ao final, ao escritório do chefe onde receberá sua missão inicial — apresentada como uma individualidade instigante, sugestiva de diversas camadas de complexidade e guiada precipuamente por sua poderosa determinação pessoal.

Estamos no ponto de vista de Starling desde que nos deparamos com ela em cena e, como toda personagem central (ou, para nossa finalidade, protagonista), ela move a ação. De acordo com Luiz Carlos Maciel (2003), não existe personagem sem história e nem história sem personagem: são uma unidade intrínseca, indissolúvel e interdependente; os dois são um só. A cada fala e cada movimento de Starling, sempre contidos mesmo sob um conjunto de contundentes pressões e, em sua contenção, indicativos de uma força maior sob a superfície delicadamente firme, pressentimos a potência da personagem para organizar a ação em torno de si.

Aqui cabe a pergunta: se Clarice Starling move o enredo, o que move Clarice Starling? Maciel (2003) cita a premissa pessoal como o item mais importante da dimensão psicológica da personagem; trata-se do que Stanislavski chama de superobjetivo, a motivação da personagem à ação, a vontade visando a uma meta que queira alcançar. Conforme Campos (2016), distinguem-se objetivo e motivação: objetivo é o que uma ação objetiva — Starling entrevista Hannibal Lecter e se sujeita a ser analisada por ele, em uma troca de informações *quid pro quo*, porque quer parar o assassino (“Buffalo Bill”) e salvar a vítima (Catherine Martin). E motivação é o que motiva e impulsiona uma ação — imediatamente, Clarice é movida pelo dever profissional e ético. Mas há algo mais profundo, e é em mais de uma camada narrativa que essa motivação funciona. O mais profundo em Clarice Starling e que é particularmente decisivo nos eventos de *O Silêncio dos Inocentes* é sua *questão essencial* e o modo como ela se articula no enredo.

CLARICE STARLING ENQUANTO PROTAGONISTA OU PERSONAGEM CENTRAL: A QUESTÃO ESSENCIAL

Clarice Starling é a personagem central, ou protagonista, de uma obra de ficção narrativa. Na lição de Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), parte de sua configuração, assim como de toda pessoa, é a questão essencial: algo originário, ínsito ao ser humano, um componente de personalidade que a pessoa/personagem carrega consigo de modo permanente e no mais das vezes com profundo sofrimento. É um fantasma latente, sempre à espreita na psique do personagem, e que reage ou interage com os fatores externos da trama e assim provoca o conflito, o nó narrativo motriz da história; ela se localiza na história *interior* e *anterior* da personagem e nem sempre é explicitada no texto, nem precisa ser, desde que a espectadora se convença de que o conflito faz sentido com a história pregressa do personagem e de que as ações deste são coerentes com isso (BRASIL, 2019). Assis Brasil (2019) fornece como exemplo o príncipe Hamlet, cujo caráter fraco e atormentado antecede e interage com o pedido de vingança do espectro de seu pai e assim gera o conflito da peça.

No caso de Starling, sua questão essencial vem, eventualmente, a ser explicitada na trama de *O silêncio dos inocentes*, e, em lugar de perder sua potência por isso, torna-se ainda mais presente ao ser trazida do seu passado subjetivo remoto, tanto psicológica quanto cronológica e narrativamente, para se transformar em um instrumento objetivo e crucial da investigação. Uma vez acordada a troca entre Lecter (que fornecerá informações úteis à investigação sobre “Buffalo Bill”) e Starling (que responderá perguntas pessoais, em uma relação semi-psicanalítica), em duas cenas distintas chegamos, em um mergulho vertiginoso de progressiva tensão. Na primeira das cenas de “psicanálise” entre Lecter e Starling, descobrimos que a pior memória da infância da protagonista foi a morte de seu pai, policial, baleado por assaltantes. Starling já era órfã de mãe e ficou sozinha aos 10 anos. Foi morar com primos da mãe em um rancho em outro estado, situação que perdurou somente por dois meses. Na segunda e mais profunda “sessão de terapia”, Lecter vai além nos questionamentos

sobre o desenrolar desse episódio e alcança o trauma dentro do trauma, no diálogo mais revelador do filme — e que ocorre nos momentos mais urgentes e decisivos da busca por Catherine Martin.

- Depois do assassinato do seu pai, você ficou órfã. Foi morar com seus primos num rancho de ovelhas e cavalos em Montana. E?
- E um dia eu fugi, só isso.
- Não “só”, Clarice. O que a fez fugir? A que horas começou?
- Cedo. Ainda era escuro.
- Foi quando alguma coisa a despertou, não é? Um sonho? O que era?
- Escutei um barulho estranho.
- O que era?
- Eram gritos. Um tipo de grito. Parecia voz de criança.
- O que você fez?
- Desci as escadas. Saí. Fui pé ante pé ao estábulo. Tinha muito medo de olhar para dentro, mas precisava olhar.
- O que você viu, Clarice? O que viu?
- Cordeiros. Estavam berrando.
- Estavam abatendo os cordeiros de primavera?
- E eles berravam.
- E você fugiu?
- Não. Primeiro tentei soltá-los. Abri a porteira do curral, mas eles não escapavam. Ficaram lá parados, confusos. Não conseguiam fugir.
- Mas você conseguia. E correu, não foi?
- Sim. Peguei um e corri o mais rápido que pude.
- Aonde você ia, Clarice?
- Não sei. Não tinha o que comer nem beber e estava frio, muito frio. Pensei... Pensei que se ao menos salvasse um, mas... Ele pesava muito. Era muito pesado. Não passei de algumas milhas antes do carro do xerife me buscar. O rancheiro ficou tão bravo que me mandou para um orfanato em Bozeman. Nunca mais vi o rancho.
- E que fim levou seu cordeiro, Clarice?
- Ele o matou.
- Você ainda acorda de vez em quando, não é mesmo? Acorda no escuro e ouve os cordeiros berrando?
- Sim.
- E você acha que, se salvar a pobre Catherine, vai fazer com que parem, não acha? Você pensa que, se Catherine sobreviver, você nunca mais vai despertar no meio da noite com a terrível gritaria dos cordeiros.
- Eu não sei. Não sei.
- Obrigado, Clarice. Obrigado. (O SILÊNCIO, 1991).

Lecter se dá por satisfeito porque chegou à questão essencial de Starling: não só o trauma da perda do pai, mas a vocação altruísta para o salvamento do próximo (simbolizado inicialmente no cordeiro), tragicamente não realizada quando criança. Nesse momento, Starling foi desvendada, compreendida em seu âmago, e precisamente no limiar do esgotamento do tempo e das oportunidades para encontrar o assassino. É assim que o avanço do enredo externo acompanha, em uma relação de tensão e interdependência, o aprofundamento do descortinar da questão essencial que move a protagonista em sua interioridade. E não só a move remotamente, mediatamente, como é a moeda de troca imediata, atual e concreta, na trama, que a permite obter o que precisa de Lecter a fim de cumprir seu objetivo e seu superobjetivo.

Estamos, com isso, diante da raiz da busca urgente da heroína, aquilo que solidifica nosso interesse e nos faz estar vidrados até o último instante de seu embate final com o assassino. Se já

estávamos envolvidos, agora ainda mais, para ver se Starling resgatará seu carneiro. O conflito ganha em força e verossimilhança, assim como ela própria, e perfectibiliza as amarras do enredo. Sem Clarice Starling — muito mais do que sem Hannibal Lecter, Jack Crawford, ou mesmo sem “Buffalo Bill” e Catherine Martin — aquela história não existiria. O *mito pessoal* (BRASIL, 2019, p. 95) de Starling preexiste e sobrepõe-se a tudo. Ela é o centro gravitacional.

Sophie Gilbert identifica nesse interrogatório de Starling por Lecter uma dissecação psicológica, integrante de vários meios pelos quais a agente é dissecada como um objeto por quem a rodeia, e compondo o tema maior do romance que serviu de base ao filme, “a maneira como a sociedade despersonaliza, objetifica e consome mulheres de forma ritualística” (GILBERT, 2021). De fato, o interesse de Lecter por Starling é inseparável da condição de mulher da protagonista, e é esse recorte de gênero, ínsito à sua constituição ficcional e determinante de importantes reverberações na obra, que passo a examinar.

CLARICE STARLING ENQUANTO PERSONAGEM MULHER: OLHAR E PODER

Para além de uma personagem ou heroína dramática e de uma personagem central carregando uma questão essencial, Clarice Starling é uma personagem mulher. E uma personagem mulher navegando um mundo essencialmente de homens.

Em “Um teto todo seu”, Virginia Woolf (2014) bem apontou persistentes instâncias de personagens mulheres mantendo relações demasiado simples umas com as outras, sendo vistas apenas por homens e mostradas apenas em relação a homens, e o quanto aí se desperdiça: “E como é pequena essa parcela da vida de uma mulher; e como um homem pouco sabe até sobre isso, quando as observa através dos óculos pretos ou avermelhados que o sexo coloca sobre o nariz dele” (WOOLF, 2014, p. 59). Especificamente quanto ao cinema, o problema do *male gaze*, no qual o homem ocupa a posição de agente, compartilhando-a com a câmera e o espectador, e a mulher a de objeto receptor, passivo e sexualizado, desse olhar, sob posse e controle do homem, é muito visivelmente marcado, tal como identifica Kelly Oliver (2017), em leitura de Laura Mulvey. As mulheres espectadoras enfrentam o dilema de ou se identificarem com o objeto passivo e perderem a possibilidade da agência, ou se identificarem com o protagonista masculino, sem espaço espaço para identidade com a atividade feminina: todos os agentes e identidades são masculinos e todos os objetos de desejo são femininos (OLIVER, 2017).

Starling encontra-se constantemente sob o olhar masculino, seja ele de desejo, estranheza, competição, assédio, hostilidade, condescendência, etc. E não só na expressão do olhar, mas também no discurso dos homens que a rodeiam, ela é frequentemente objetificada, diminuída, menosprezada. Há comentários explícitos ou implícitos sobre sua aparência, sua “ambição” (que, no patriarcado, registre-se, é um defeito em mulheres mas um direito natural nos homens), suas origens, seu sotaque, sua vida sentimental. Esse cerco é sensível em todos os espaços nos quais ela se desloca, funcionando como uma demarcação e remarcação de território destinado a homens e refletindo o cerco do assassino às mulheres, aqui entendidas tanto como as mulheres específicas sob sua mira quanto o gênero que representam e que está sob ataque, seja direto, homicida, ou indireto, institucionalizado. Starling depara-se com um espectro de misoginia, desde a agressão abjeta a manifestações em uma escala mais sutil, mas não menos insidiosa, justamente porque, sendo parcialmente velada, logra perpetuar-se. Gilbert ilustra pontualmente e com propriedade a exposição de Starling: “Quando um interno de um manicômio judiciário joga seu sêmen nela, o gesto é uma versão mais tosca e mais

animalesca das investidas do diretor da instituição a Starling, poucos minutos antes” (GILBERT, 2021).

A questão do olhar — e, com ela, de ponto de vista, agência, privilégio — permeia o filme, seja em termos formais/técnicos ou materiais/narrativos. Nos diálogos, sobressai a opção do diretor, Jonathan Demme, por posicionar a câmera diante da personagem ocupando o lugar da interlocutora, de forma que a atriz “contracena” com a câmera, encarando-a e a nós, espectadoras, de maneira direta. De acordo com Gilbert (2021), quando essa técnica é utilizada em relação aos personagens homens, o efeito na espectadora-câmera é subversivo das coordenadas de sujeito ativo e objeto passivo conformadoras do *male gaze*:

O romance de Harris era uma impactante análise da misoginia institucionalizada, mas a adaptação cinematográfica de Jonathan Demme, lançada em 1991, foi além. Desde o início, o filme mostra a seu público o quanto Starling (interpretada por Jodie Foster) está exposta às predações do mundo. Antes de terminarem os créditos de abertura, um homem mais velho, usando um boné do FBI, é mostrado estendendo a mirada a Starling enquanto ela segue seu jogging para longe dele. Momentos depois, Starling — a única mulher em um elevador com oito homens muito maiores do que ela — olha nervosamente para o teto. Repetidamente, Demme faz os homens com quem Starling interage olharem diretamente para a câmera, forçando o público ao papel de objeto. Em um hábil ato de inversão, nós, que estamos assistindo, recebemos as piscadelas e as encaradas junto com ela (GILBERT, 2021).

O olhar, e por extensão suas expressões mais predatórias, também são determinantes em termos narrativos. Reside aí a raiz da pista fornecida por Lecter que levará Starling à conclusão de que “Buffalo Bill” conhecia pessoalmente sua primeira vítima e, assim, à identidade do *serial killer*:

Ele cobiça. Essa é sua natureza. E como é que começamos a cobiçar, Clarice? Procuramos coisas para cobiçar? (...) Não, começamos a cobiçar aquilo que vemos todo dia. Você não sente olhos se moverem sobre seu corpo, Clarice? E os seus olhos não buscam os objetos que cobiçam? (O SILÊNCIO, 1991).

A expressão narrativa da relação de poder, fundamentalmente assimétrica, entre quem detém e exerce o olhar e quem está na mira desse mesmo olhar encontra seu ápice juntamente com o clímax do enredo, no enfrentamento direto e mortal entre Starling e “Buffalo Bill”. Ele ocorre no porão da casa ocupada pelo assassino, com as luzes cortadas, em absoluta escuridão. Em acréscimo à familiaridade com o ambiente, a maior vantagem do criminoso está nas lentes de visão noturna que ele utiliza e que o permitem observar Starling, avançando nas trevas aos poucos, guiada pelo tato e empunhando a arma sem saber onde se esconde o homem que, nesse recinto, por ser possuidor da visão e estando também armado, passa de alvo a algoz. Ele tem a oportunidade de desfrutar dessa observação, demorando-se nos movimentos de Starling (tiritantes e aterrorizados, pois às cegas, mas sem recuar no dever mesmo contra os mais graves obstáculos), confortável o bastante para erguer uma das mãos perto do rosto da agente e cogitar tocá-la. O desfecho que chega a se encaminhar no instante em que “Buffalo Bill” aponta e engatilha a arma às costas de Starling é revertido em uma fração de segundo: ao escutar o ruído, ela imediatamente se volta naquela direção e atira, o clarão de cada disparo revelando a posição agora firme e a expressão determinada, concentrada e certa. Ao recuperar o olhar — ou a instrumentação de seu olhar na mira da arma, viabilizada pela percepção do ruído —, o único elemento que lhe faltava e que a punha em inferioridade formal no embate, Starling,

dispondo de tudo o mais em vantagem (inteligência, competência, habilidade, instinto, treinamento, coragem e fibra ética), vence.

A sequência é sintomática e simbólica da reação de Clarice Starling ao *male gaze* em geral. Ela o ignora se possível e o confronta quando necessário (quando perguntada, ela ressalta para Crawford que a maneira como ele a trata diante de policiais homens, ainda que como pantomima para despistá-los, é importante), contorna-o com jogo de cintura (na maneira como lida com Chilton, o diretor do manicômio) ou se impõe conforme as circunstâncias demandam ou autorizam, sem comprometer sua dignidade ou recorrer à agressividade, e, sobretudo, sempre a serviço da missão à qual se dedica de forma irredutível e, nisso, mantendo-se fiel a si mesma e ao próprio âmago. Apenas para citar dois exemplos da determinação de Starling, há uma cena breve, no corredor de um aeroporto, na qual um homem a olha insistentemente de cima a baixo e, sustentando esse olhar por um momento, ela logo abraça e protege a pasta onde carrega os arquivos do caso, essenciais para seu deslinde; e, segundos após o ato obsceno do detento do manicômio contra ela, anteriormente referido, Starling está novamente diante de Lecter, ainda repugnada mas sem desperdiçar a chance adicional de insistir que ele a ajude. Nas palavras de Gilbert, apreciando esse aspecto da atuação de Foster, esta interpreta Starling “engolindo a raiva que Harris explicita no romance e recusando a deixar-se abalar” (GILBERT, 2021). Ao longo do filme, resta evidente que nenhum olhar masculino e nenhuma tentativa de restrição, ataque ou humilhação que ele tente perpetrar desviará Starling do resgate de Catherine.

A todas essas, Starling recusa-se a preencher estereótipos. Seria uma via simples, e simplista, torná-la de alguma forma amargurada, traumatizada ou masculinizada como consequência de tudo aquilo a que está sujeita em seu ambiente — e, nesse fatalismo, reforçar os próprios desígnios limitantes do patriarcado em termos de papéis de gênero. Entretanto, o roteiro de Ted Tally e a interpretação de Foster evitam determinismos e dicotomias reservadas às mulheres. Starling não é megera nem ingênua, virgem nem prostituta (as ações de Lecter para com ela transitam nesses extremos: ele faz presunções obscenas a seu respeito e, ao mesmo tempo, retrata-a em desenhos em uma pose de madona com um cordeiro ao colo), e não reprime a própria expressão de gênero para se conformar à expectativa de homens: não abdica de capricho estético (e Lecter também tece comentários de menosprezo a respeito) mesmo ao manter aparência discreta e sóbria, como cabe profissionalmente. Nesse sentido, sobre a complexa relação entre o feminismo e a indústria da beleza, entendo que a resposta não se encontra na mera rejeição terminante da busca estética e sigo a visão de bell hooks de que “a rígida rejeição feminista dos desejos femininos por beleza enfraqueceu as políticas feministas. (...) Não seremos livres até que as feministas retornem à indústria da beleza, retornem à moda (...). Não saberemos como amar o corpo e nós mesmas” (HOOKS, 2019, p. 63). E sequer no tocante à atenção masculina Starling é restrita a um proceder antagonístico horizontal ou unidimensional, não sendo avessa a recebê-la, quando desejada e bem-vinda. É o caso do personagem Pilcher, com quem Starling flerta abertamente em uma cena breve — e, provando mais uma vez a importância do componente do olhar, é ela quem primeiro o vê, desde um plano superior (um mezanino), e se aproxima. Seus relacionamentos com homens próximos, tanto Crawford quanto Lecter, são multicamadas: aluna e professor, mentor e aprendiz, pai (ou figura paterna) e filha, agente da lei e criminoso (no caso de Lecter), além de colaboração em um objetivo e de perceptível, embora tênue, tensão romântica e sexual. Em suma, Starling não comporta reducionismos em sua personalidade ou em suas atitudes.

Faço uma ressalva quanto aos relacionamentos com outras personagens mulheres, por ser a narrativa mais escassa nesse sentido. O mais significativo deles é com Ardelia Mapp, colega e boa amiga de Starling na academia do FBI, uma mulher negra, fonte de constante apoio e presente em momentos muito relevantes do enredo. Porém, Ardelia, como mulher negra, traz alguma representatividade e ao mesmo tempo não foge à condição de personagem não-branca cuja presença se limita a fornecer suporte à personagem branca. Ademais, se não contém rivalidade ou antagonismo entre personagens mulheres, o que é algum mérito, a obra não passa no teste de Bechdel-Wallace (2013) ou em sua versão racial, de Johnson (2009); não temos diálogo entre duas personagens mulheres (ou não-brancas), nomeadas, sobre algo que não seja um homem (ou uma pessoa branca).

Ainda assim, o roteiro tem logros importantes com Clarice Starling. Faz dela uma protagonista com contradições e falhas; que comete erros de cálculo, demonstra vulnerabilidade e, por vezes, emoções menos do que nobres e que, se necessário, contorna regras sem que isso lhe suprima o núcleo moral, a determinação, força ou dedicação. É uma personagem mulher complexa, múltipla, *redonda*, impossível de ser encaixada em um *tipo* (CAMPOS, p. 141-142, lendo E. M. Forster) e, por todos esses motivos, no panorama do cinema do século XX, em uma palavra, essencial.

CONCLUSÃO

Ao fim do trabalho, acredito ter ilustrado os elementos da construção narrativa de Clarice Starling que demonstram sua condição de excepcional personagem ficcional e protagonista mulher, harmonizando-se com a robusta fortuna crítica no sentido de que, em sua imperfeição, ela se constitui em uma perfeita heroína dramática do gênero *thriller*. Clarice Starling é a pessoa moral em ação de Hegel por excelência.

Há registro de que o diretor Jonathan Demme considerava Starling mais interessante do que Hannibal Lecter (GILBERT, 2021), por mais que este último é que tenha passado mais indelevelmente à consciência coletiva cultural. Na posição de jovem espectadora que enxergou em Starling um poder de representação até então inédito em telas de cinema, e que não mais a esqueceu, concordo com Demme. E, ao final, concordo também com Lecter, que intuiu em Starling algo tão extraordinário a ponto de propor a barganha psicanalítica que nos conduziu à base de sua procura incansável pelo silêncio dos cordeiros.

REFERÊNCIAS

AMERICAN FILM INSTITUTE. **AFI's 100 years... 100 heroes and villains**: the 100 greatest heroes and villains. Los Angeles, 2003. Disponível em: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-heroes-villians/>. Acesso em: 30 set. 2021.

BECHDEL, Alison. Testy. 2013. Tradução livre. In: **Alison Bechdel**. Disponível em: <https://dykestowatchoutfor.com/testy/>. Acesso em: 30 set. 2021.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção**: um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

GILBERT, Sophie. The dark fate of Clarice Starling. 2021. Tradução livre. In: **The Atlantic**. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/02/who-is-clarice-without-hannibal-silence-of-the-lambs/618002/>. Acesso em: 30 set. 2021.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JOHNSON, Alaya Dawn. The Bechdel test and race in popular fiction. 2009. Tradução livre. In: **The Angry Black Woman**. Disponível em: <http://theangryblackwoman.com/2009/09/01/the-bechdel-test-and-race-in-popular-fiction/>. Acesso em: 30 set. 2021.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003.

O SILÊNCIO DOS INOCENTES. Direção: Jonathan Demme. Intérpretes: Jodie Foster, Anthony Hopkins *et al.* Roteiro: Ted Tally. São Paulo: Fox Home Entertainment, 2001. 1 DVD (118 min), son., color.

OLIVER, Kelly. **The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever**. Tradução livre. *New Review of Film and Television Studies*, vol. 4, n. 15, 2017, p. 451-455. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1377937>. Acesso em: 30 set. 2021.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

O SORRISO DA BERÊ: O CORPO OBJETIFICADO DA PERSONAGEM BERENICE DE EDGAR ALLAN POE RECONSTRUÍDO NO SERIADO TELEVISIVO CONTOS DO EDGAR

Alessandra Hypolita Valle Silva Lopes¹ (CEFET MG)

RESUMO

Este trabalho constitui-se como um recorte da pesquisa de dissertação do Mestrado em andamento, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET – MG, Linha de Pesquisa I – Literatura, Cultura e Tecnologia, que tem como tema central, *BERENICE – A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE - Um estudo de papéis de gênero e das relações femininas com a morte*. Os estudos de linguagem abrem diversas possibilidades de análise das estruturas narrativas de filmes e seriados televisivos, e o discurso psicanalítico auxilia oferecendo bases teóricas para observação dos elementos fílmicos, principalmente nos gêneros de suspense e terror, visto nas histórias de Edgar Allan Poe (1809-1849). Nessa esteira de investigação, aspira-se nesse estudo, relacionar a análise do conto *Berenice* (1835) e o episódio *O Sorriso da Berê*, da minissérie brasileira *Contos do Edgar* (2013) dirigida por Pedro Morelli.

Palavras-chaves: Edgar Allan Poe. Berenice. Gênero. Morte. Psicanálise.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET – MG, Linha de Pesquisa I – Literatura, Cultura e Tecnologia, bolsista CAPES, sob a orientação da Prof. Dra. Mirian Souza Alves.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado em andamento, intitulada “BERENICE – A AMADA (I)MORTAL DE EDGAR ALLAN POE - *Um estudo de papéis de gênero e das relações femininas com a morte*”². O estudo aspira relacionar a análise do conto *Berenice*³, publicado originalmente no periódico *Southern Literary Messenger*⁴ em 1835 e a adaptação televisiva com o episódio *O Sorriso da Berê*, da minissérie brasileira *Contos do Edgar* (2013) dirigida por Pedro Morelli, tendo em vista o objetivo de investigar as relações entre literatura, arte e tecnologia.

As adaptações cinematográficas e televisivas são fundamentais à nossa cultura e Poe, com histórias insólitas, de suspense e ação, assinala a convergência de linguagens da arte, principalmente nas adaptações para cinema e televisão. A personagem dessa história morre de forma inesperada e retorna à vida no final da narrativa, configurando-se como um exemplo emblemático de um signo da obra de Poe, “a mulher bela e morta”, e da ideia de morte e vida após a morte. A riqueza do conto *Berenice*, permite várias interlocuções entre a literatura e outras artes, proporcionando um diálogo copioso com a psicanálise. Explorando a morte da personagem, serão analisadas como as tecnologias se articulam na produção desse discurso, abordando quais ferramentas literárias e fílmicas são utilizadas para a construção de *Berenice* e que discursos sobre o feminino são sugeridos por essa figura. Diversas considerações remetem ao fato de Poe escrever sobre o amor e a morte, o que certamente, aponta para uma relação bilateral entre leitor e escritor, como dito por Roland Barthes (1915-1980) em “O Prazer do Texto”:

Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleyne, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido; eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública soltaria grandes gritos, pois ela não quer que se “desfigure a natureza”. (BARTHES, 1986, p. 46)

Edgar Allan Poe é conhecido por sua escrita marcante e pela predominância de contos grotescos e poemas sombrios em seu repertório. Apesar de encontrarmos opiniões múltiplas acerca de sua produção literária, não se pode negar o impacto de suas obras, nem diminuir sua merecida fama póstuma. De Howard Phillips Lovecraft a Arthur Conan Doyle, a influência do autor é evidente em muitos autores, e seu legado é levado adiante pelo contínuo debate e análise de suas obras no ambiente acadêmico. Segundo o pensamento de David Lodge (1835), na tradição gótica de horror à qual Poe pertence, ele é o autor americano que possibilitou o mais forte impulso ao gênero. O poeta Charles Baudelaire (1821-1867), apreciador e tradutor de sua obra, afirma em prefácio do livro *Contos de Imaginação e Mistério*:

Edgar Poe, ao contrário, dividindo o mundo do espírito em intelecto puro, gosto e sentido moral, aplicava a crítica de acordo com essas três categorias. Ele era, sobretudo, sensível à perfeição da estrutura e à correção da execução; desmontando obras literárias como se fossem peças mecânicas defeituosas. (BAUDELAIRE, 1919, p.16)

² Dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Linguagens da Universidade Federal do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET – MG, Linha de Pesquisa I – Cultura, Arte e Tecnologia.

³ Disponível em < <https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm> > acesso em 21 dez 2020.

⁴ O *Southern Literary Messenger* foi um periódico publicado em Richmond, entre 1834 e 1864. A revista contou com a colaboração de grandes personalidades literárias, como Edgar Allan Poe no cargo de editor entre 1835 e 1837.

Poe, na figuração de escritor, poeta e crítico literário, se destacou de forma produtiva e instigante, deixando um extenso legado literário, sendo classificado como um homem além de seu tempo. Como descrito pelo estudioso Jeffrey A. Savoye (1960), membro da *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, em prefácio do livro da pesquisadora Shelley Costa Bloomfiels, *Edgar Allan Poe - A vida e a obra de gênio atormentado*:

Por mais de 150 anos, os leitores têm buscado a fonte da qual jorravam Roderick e Madeline Usher, Montresor e Fortunato, Annabel Lee e Lenore. Alguns diziam que Poe se inspirava em sua própria vida, enquanto outros encontraram influências de vários escritores e até de jornais da época. A busca por uma resposta definitiva coloca o pesquisador na pele de Legrand, mordido pelo escaravelho de ouro, ou do cavaleiro sem nome em “Eldorado”. Quando um tesouro se prova de tal forma evasivo, é provavelmente bom que sua busca seja tão prazerosa. (SAVOYE, 2008, p.16)

Os medos e os problemas sociais abordados nas entrelinhas de suas histórias são semelhantes àqueles que vivemos na atualidade. O amor, um tema atemporal, é tão relevante como a vida e a morte. A combinação da amada (i)mortal, é feita num enlace de amor e morte e, ainda hoje desperta o interesse em leitores de diversas culturas e crenças. São obras que envolvem o leitor a ponto de não se sucumbir ao tempo. A angústia e estranheza de seus versos e palavras tocam o legente de uma forma tão visceral, que seu legado é passado de geração em geração. Suas histórias tiveram um grande impacto em seu próprio tempo, mesmo na sociedade atual, na qual a morte, a ressurreição, os vampiros, os mistérios e os amores sombrios ou as narrativas de universos de outros mundos, podem ser experimentados via *streaming*⁵. A hesitação e o medo, presentes nas narrativas de Poe, trazem ao leitor, um sentimento de pertencimento à obra. Thomas Hobbes (1588-1679) já dizia que: “a única paixão da minha vida é o medo”. Tzvetan Todorov (2004), em *Introdução à Literatura Fantástica*, declara que o sentimento de hesitação é essencial para o surgimento do fantástico:

O fantástico se caracteriza pela hesitação. A incerteza, a hesitação chegam no auge. Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. (TODOROV, 2004, p. 36-7)

Segundo Todorov: “a outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico, mas ao que se poderia chamar de “experiência dos limites”, e que chancela a obra de Poe. Charles Baudelaire (1821-1868) já escrevia a seu respeito: “Nenhum homem contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza” (TODOROV apud BAUDELAIRE). Já Virginia Woolf (1882-1941), dizia que “a literatura é uma dama, e uma dama que de certa maneira se encontra em apuros”, e essa é uma ideia que perpassa pela literatura de uma forma geral, principalmente nas obras do autor. Suas histórias podem ser pensadas pelo viés de uma perspectiva de gênero, mas esta perspectiva difere de acordo com o olhar de quem as vê. Edgar Allan Poe poderia ter um ideal feminino e a repetição quase compulsiva de temas em suas histórias parece ter surgido de um conjunto de ideais sobre o que constitui uma boa história. Na definição de “o tema mais poético do mundo” em *A Filosofia da Composição* (1846), ele expõe:

⁵ *Streaming* é a tecnologia que permite consumirmos filmes, séries e músicas em qualquer lugar e é bastante popular e acessível e vem de alguma forma, ajudando a combater a pirataria.

Eu me perguntei - De todos os tópicos melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? Morte - foi a resposta óbvia. E quando, eu disse, este é o mais melancólico dos tópicos, o mais poético? Do que já expliquei longamente, a resposta, aqui também, é óbvia - Quando ela se alia mais estreitamente à Beleza: a morte, então, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tópico mais poético do mundo - e também é inquestionável que os lábios mais adequados para tal tópico são os de um amante enlutado. (POE, 1846, Tradução minha).

Nessa seara, vivemos em uma época em que os papéis de gênero e a igualdade entre os sexos são mais discutidos e estão mais em evidência do que nunca. Esta evolução tem fornecido continuamente aos estudiosos e teóricos de todo o mundo novas perspectivas sobre os papéis de gênero na literatura, e ao longo do tempo estas visões têm diferido muito, como exemplificado pelas diferenças na recepção das obras de Edgar Allan Poe. Judith Butler (2003) afirma que “a crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se emancipação”.

A AMADA (I)MORTAL – BERENICE

A história escolhida, *Berenice*, é uma das tantas publicações de Poe, e a personagem Berenice é uma das *dark ladies*⁶. O que despertou o interesse por essa história é o tema do amor, e a forma única como o autor o retrata, evidenciando a sua marca registrada: as mulheres mortas. Em quase todas as histórias de Poe, conseguimos perceber a presença dessas mulheres em óbito, mas o foco particular desse estudo será essa amada (i)mortal, sua interpretação pelo viés da psicanálise e a interpretação alegórica dos dentes de Berenice:

Eu os vi agora ainda mais inequivocamente do que os vi na época. Os dentes! - Os dentes! - Eles estavam aqui, e ali, e em todo lugar, e visivelmente, e palpavelmente diante de mim, longos, estreitos e excessivamente brancos, com os lábios pálidos contorcendo-se sobre eles, como no exato momento de seu primeiro terrível desenvolvimento. Depois veio a fúria total da minha monomania, e eu lutei em vão contra sua estranha e irresistível influência. Nos objetos multiplicados do mundo externo, eu não tinha pensamentos a não ser pelos dentes. Todos os outros assuntos e todos os diferentes interesses foram absorvidos em sua única contemplação. Eles - somente eles estavam presentes ao olho mental, e eles, em sua única individualidade, se tornaram a essência de minha vida mental.⁷ (POE, 1845, tradução minha)

As chamadas "damas escuras" são provavelmente as mais famosas mulheres de toda a sua obra, sendo frequentemente investigadas, representando os epítomes das "mulheres de Poe". Berenice, é a amada (i) mortal de Poe, àquela que mesmo após a morte, ressurgue, furtada em seu sorriso, não tem voz e é passiva, sem vontade própria. Na história, obtemos uma breve descrição de seu caráter e um hino à sua beleza, mas quando ela adoece, encontramos apenas referências à sua aparência, nunca aos seus sentimentos ou ao seu caráter. Não vemos como a doença afeta seus sentimentos, apenas como sua fisionomia está se deteriorando e que efeito esta deterioração tem sobre o narrador. Essas nuances ficam claras em trecho do conto original publicado em 1835:

⁶ As *Dark Ladies* estão presentes nos contos que mostram o conflito psíquico em sua trama: Berenice, Morella e Ligeia e que potencializam à teoria de Poe sobre a morte de uma bela mulher.

⁷ Disponível em < <https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm> > acesso em 21 dez 2020.

Berenice! - Eu invoco o nome dela - Berenice! - E das ruínas cinzentas da memória, mil lembranças tumultuadas se assustam com o som! Ah! Vividamente é sua imagem perante mim agora, como nos primeiros dias de sua leveza de coração e alegria! Ah! Linda, mas fantástica beleza! Oh! Sylph no meio dos arbustos de Arnheim! - Oh! Naiad no meio de suas fontes! - E então - então tudo é mistério e terror, e uma história que não deve ser contada. A doença - uma doença fatal - caiu como a Simoom sobre sua moldura, e, mesmo enquanto eu a contemplava, o espírito de mudança varreu-a, penetrando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, de certa forma, o mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a própria identidade de sua pessoa! Ai de mim! O destruidor veio e foi, e a vítima - onde estava ela? Eu não a conhecia - ou não a conhecia mais como Berenice. (POE, 1835, tradução minha)

As histórias de Poe continuam a influenciar o leitor contemporâneo, sendo o sofrimento o ponto central, geralmente vinculados a algum final trágico e sombrio. Ele nos aponta vestígios que considera a mulher redentora de sua beleza na morte e em cada ação discursiva impressa em seus versos e contos, há uma ação de poder. Várias personagens foram silenciadas, esboçadas sem voz ativa, muitas vezes descritas como seres abjetos, ao invés de mulheres moribundas ou mortas. Assim, mesmo que Berenice não possa se vingar, ainda sentimos a ameaça que ela representa, tanto ao penetrar na atmosfera masculina, como ao lutar e imprimir sua marca no narrador. A descrição da Berenice doente parece ser a de um fantasma em um pesadelo, e ela retorna, mostrando a potência de sua marca. Na sua condição de mulher moribunda ou morta, parece simplesmente desaparecer em partes do corpo, objetivada, fragmentada e sem nenhuma identidade pessoal ou voz, porque nem mesmo “o grito estridente e penetrante de uma voz feminina” (POE, 200) no final da história é especificamente atribuído a Berenice. Sua amada é reduzida a um remanescente assombroso, ela revive na morte.

DAS UNHEIMLICHE – O “INFAMILIAR” EM BERENICE

Sigmund Freud, no texto *Das Unheimliche* (1925), em tradução usada na língua portuguesa: “O Estranho ou O Infamiliar”, apregoa que o homem quando se vê diante daquilo que lhe parece ser misterioso e enigmático, busca reagir com atitudes de medo e horror. Contudo, é preciso enfatizar que o “O Estranho” não é o oposto ao “Familiar”. Na verdade, poderíamos pensar no contrário, como nos clarifica Freud:

[...] O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. [...] [...] nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. [...] (FREUD, 1925, p. 238-9).

Assim, o *Das Unheimliche*, reúne experiências que nos apontam para o sentimento de estranheza, e nos remetem ao que é assustador, mas é conhecido, velho e familiar. Ernst Jentsch (1906-1996), afirma que “o horror é uma emoção que, com cuidado e conhecimento especializado, pode ser usado também para aumentar efeitos emocionais em geral”. Então, O Estranho causa horror pelo fato de ser “familiar”, mesmo que ele tenha sido recalçado⁸. Segundo Todorov (1939) “as

⁸ De acordo com Freud, o recalque é um dos conceitos fulcrais da psicanálise. Consiste em um mecanismo que remete para o inconsciente emoções, pulsões e afetos que são considerados repugnantes para um determinado indivíduo.

novelas de Poe, prendem-se quase todas ao “estranho”, e algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico”:

A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico, mas ao que se poderia chamar de uma “experiência dos limites”, e que caracteriza o conjunto da obra de Poe. Baudelaire já escrevia sobre ele: “Nenhum homem contou com mais magia as exceções da vida humana e da natureza”; e Dostoiévski: “Ele [Poe] escolhe quase sempre a mais excepcional realidade, coloca sua personagem na mais excepcional situação, no plano exterior ou psicológico...” (Poe escreveu aliás um conto sobre esse tema, um conto “meta-estranho”, intitulado “O Anjo do bizarro”. Em “A Queda da casa de Usher” é o estado extremamente doentio do irmão e da irmã que desconcerta o leitor. Em outras partes serão as cenas de crueldade, o gozo do mal, o assassinato, que provocam o mesmo efeito. O sentimento de estranheza parte pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos. Se se admite que a experiência primitiva e constituída pela transgressão pode-se aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho. (TODOROV, 1939, p. 54,55)

Em consonância com o que Freud (1925) aponta: “o estranho é bem mais fácil de ser percebido na ficção do que na vida real: ‘O Estranho’, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado”. Pensando nessa medida, uma “experiência estranha” ocorre quando os complexos infantis, aqueles que haviam sido reprimidos ou recalcados, são revividos por meio de algum sentimento. Portanto, Berenice vem para reproduzir em sua essência, essa sensação de “estranhamento” com sua vida, com sua morte, com seus dentes - a estética dessa mulher amada e (i)mortal. O pensamento freudiano nos fala do “sentir”, e do “fühlen”, palavra que mobiliza o corpo e os sentidos, e o afeto que amplifica a teoria do belo talvez, nos fale mais do que é “familiar” e conhecido.

Para Todorov, “o estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.” (2008, p. 53). Barthes (1980) dizia que o texto em si já é um fetiche, e podemos refletir que o texto de Poe elegeu sua vida como mote de suas narrativas e assim, ele se entrelaçou em sua própria obra, trazendo à tona essa comparação tão importante para nossa análise. É certo que o cinema surrealista de Buñuel⁹ foi capaz de emergir essa “verdade freudiana”, inferindo que aquilo que insistimos em chamar de “realidade” é o que nos é mais “infamiliar”. Em síntese, podemos pensar que é exatamente nesse “estranhamento” que o cinema e a psicanálise se encontram e convergem confirmando o enunciado da obra de Poe. O cinema nos mostra é o que não queremos exhibir, o que pode nos escapar, e os filmes e os seriados televisivos nos abrem a possibilidade de compor uma análise textual fundamentada nas significações sobre as estruturas narrativas, uma análise sobre a identidade visual e sonora. Como não existe uma teoria unificada sobre o cinema, o discurso psicanalítico no que concerne a este destaca entre outros elementos do filme, o conteúdo onírico, aquilo que é latente, precipuamente nos gêneros do suspense e terror, onde se encontram as histórias do autor.

Segundo Peter Brook (1938, p.72), o cinema é a arte de tornar visível o invisível. E essa também, é a premissa da análise psicanalítica dos sonhos. No inconsciente criamos uma trama de

⁹ Luís Buñuel foi um cineasta espanhol, posteriormente naturalizado mexicano, que trabalhou na França, México e Espanha e criou filmes das décadas de 1920 a 1970. Ele é frequentemente associado ao movimento surrealista da década de 1920.

imagens e palavras quase inefáveis, pois, como os sonhos, o cinema vive de associações, de condensações, de metáforas e metonímias. Como diria Barthes (1980) em “O Grão da Voz”: “um calendário que se desfolha é uma metáfora e estaríamos tentados a dizer que no cinema, toda montagem, isto é, toda contiguidade significativa é uma metonímia, e, como o cinema é montagem, que o cinema é uma arte metonímica”. (p.23)

O “estranhamento” já descrito anteriormente é a vivência emocional diante daquilo que é ao mesmo tempo “familiar” e “infamiliar”, e que constitui a essência do fantástico, e claro, do conteúdo onírico. Freud (1919), ao falar que “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (p.282), poderia facilmente ter se referido à uma análise fílmica de *Berenice*, uma vez que a projeção da grande tela amplifica todas as perguntas feitas anteriormente, e permite uma elucidação maior da condição estética e fetichista dos dentes da personagem.

A PSICANÁLISE COMO POSSIBILIDADE DE ANÁLISE EM “O SORRISO DA BERÊ”

Marie Bonaparte (1882-1962), fez uma leitura crítica sobre Edgar Allan Poe, utilizando a perspectiva clássica freudiana sobre psicanálise como seu enquadramento. A vida e a sua literatura se mesclam, e Bonaparte vai ao ponto de atribuir toda a obra do autor a uma neurose inconsciente em sua mente, que resulta da perda precoce da sua mãe, que por sua vez resultou num desejo sexual por essa mãe. Ela foi uma das muitas alunas de Sigmund Freud (1856-1939), e escreveu *A vida e obra de Edgar Allan Poe, uma interpretação psicanalítica* em 1933. Jacques Lacan (1901-1981) realizou uma série de seminários sobre a redescoberta da psicanálise de Freud e seus trabalhos posteriores (FELMAN, 1987) e pode-se argumentar que as estruturas e papéis de poder em uma história de Poe devem ser invertidos.

A intenção de Bonaparte transfere o conceito freudiano da análise dos sonhos para aplicar diretamente também à literatura, pois certifica que a construção de obras literárias é muito semelhante à dos sonhos. Ela afirma que as obras literárias são uma extensão do nosso subconsciente, assim como Freud afirmava que os sonhos o eram. Assim como os sonhos são uma janela para nosso inconsciente, às vezes as histórias de Poe podem parecer proféticos: *Berenice*, pode ser analisada, pois todas elas apresentam mulheres jovens morrendo à moda de sua esposa e mãe. Segundo Muller & Richardson (1998), isto nos leva a concluir que tanto na literatura quanto na vida, somos fortemente afetados por nossas memórias e impulsos inconscientes, e que nosso raciocínio e a própria razão, muitas vezes, parecem atravessar um ao outro. A literatura fornece uma janela para a própria personalidade do autor, e essa janela nos permite chegar à análise de suas obras, em especial em *Berenice*.

De acordo com a teoria freudiana, o silêncio, a solidão e a escuridão não provocam medo e angústia somente nas crianças, mas também nos adultos. Sendo assim, podemos asseverar que as causas da angústia infantil não vão desaparecer durante a vida adulta. Bonaparte vincula as histórias de Poe à sua vida pessoal de forma detalhista. O trauma da primeira infância, com a morte de sua mãe - Elizabeth, e o desaparecimento de seu pai - David, imprimem terreno fértil para a análise freudiana, especialmente no que tange à observância do Complexo de Édipo¹⁰. A mãe, como primeiro objeto do qual aprendemos a nos diferenciar, serve como um grande objeto de afeto da criança, e o luto de um personagem tão importante na vida da criança, como foi o caso da vida de Poe, é provável que cause uma neurose tardia. O que Bonaparte rotula como tendências necrofilistas, deriva da perda de sua mãe, como ela proclama ao dizer “toda beleza, para Poe, seja na mulher ou na natureza, em rostos ou

¹⁰ Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia. Laplanche e Pontalis. (1992).

cenar, é um desenho das bochechas dos seus entes moribundos”. (BONAPARTE, 1939, tradução minha). O que, então, podemos analisar, se não o poeta? Soshana Felman sugere duas maneiras de responder a esta pergunta:

Primeiramente, em uma leitura direta do texto poético, localizando os significantes da própria poesia. Uma análise textual focalizando a poesia e seus efeitos e como funcionam seus significantes, não em seu significado, mas como significantes do inconsciente. Em segundo lugar, estudar a própria história literária como um efeito do significante de Poe. As vastas quantidades de contradições nas análises de Poe são elas próprias sintomáticas do que se chama o *Poe-etic de effect*, pintando um quadro de uma especificidade nas obras de Poe como o locus de muita discordância literária e afirmar que essa discordância, e, portanto, a própria história literária, é um assunto digno de análise. (FELMAN, 1987, p. 50, tradução minha).

O SORRISO DA BERÊ – OS DENTES E A OBJETIFICAÇÃO DO CORPO NA SÉRIE TELEVISIVA

As adaptações cinematográficas e televisivas são fundamentais à cultura como dito por Walter Benjamin (1994, p.90), segundo o qual “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”. Poe, com suas histórias insólitas, tramas de suspense e ação, assinala ainda mais a convergência de sua obra com outras linguagens da arte, principalmente nas adaptações para o cinema e televisão. Podemos refletir acerca das adaptações cinematográficas e televisivas, resgatando Barthes (1977, p. 21), “onde se mantém oculto o sentido original, e a obra trabalha através de um entrelaçamento perpétuo de sentidos transmitidos através da adaptação”, perpetuando a obra de Edgar Allan Poe.

A obra do autor vem sendo levada para o cinema há décadas, colocando-o no patamar de um dos autores mais adaptados de todos os tempos. Em consulta ao IMDb – Internet Movie Database,¹¹ a análise resultou em um total de 400 adaptações até o momento. A primeira adaptação cinematográfica da obra de Poe surgiu no ano de 1914, com o filme *The Avenging Conscience*¹², que exibe aparições fantasmagóricas, perda de sanidade mental, assassinato e variações temáticas da produção literária do autor, sendo aclamado como uma inovação para a época. O filme foi dirigido por D.W. Griffith, e chegou a utilizar um segundo título *Thou Shalt Not Kill*. A película se inspira no conto *O Coração Delator* e no poema *Annabel Lee*, e é referenciada como a primeira adaptação de Edgar Allan Poe para o cinema.

A adaptação televisiva do conto *Berenice* encena a história de uma cantora de bar que pensava não conseguir fazer sucesso em virtude de seus horríveis dentes. No episódio *O sorriso da Berê*, da minissérie brasileira *Contos do Edgar* (2013) dirigida por Pedro Morelli, o canto da personagem, interpretada pela cantora Gabi Amarantos, como apregoa Barthes (1980), amplifica a fruição, “toma de muito perto o som da fala”:

Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta escritura vocal; mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos mais facilmente. Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis,

¹¹ Disponível em <<http://www.imdb.com>> acesso em 18 jan 2021.

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QVU09LEti9M> acesso em 19 março 2021.

lubrificadas, finalmente granulosas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (BARTHES, 1980, p.78)

Nas imagens de *O Sorriso da Berê*, a imagem fala por si, e amplifica essa relação do narrador com os dentes da sua amada, de forma quase eufórica a imagem salta da tela, ela deleita o espectador, o episódio televisivo é “aquele que contenta, enche, dá euforia” (BARTHES, 1977, p. 21). A Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem” (VALÉRY, apud TODOROV):

A literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela, portanto, não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem. (TODOROV, 1939, p.54)

O cinema é a arte de tornar visível o invisível, e essa é também a premissa da análise psicanalítica dos sonhos. De forma quase onírica, o cinema vive de associações, de condensações, de metáforas e metonímias. O *Sorriso de Berê* representa o objeto fetichista na narrativa, e isso ficará mais evidenciado com a análise do episódio, revelando que a perdição da personagem será a colocação de próteses dentárias custeadas pelo primo, que desenvolve uma espécie de obsessão fetichista pelos novos dentes da moça. Quando ela fica doente, toda sua aparência é afetada para pior, mas seus dentes permanecem perfeitos, “Não havia mancha em sua superfície – nem sombra em seu esmalte – nem falha em suas pontas” (POE, 197). As imagens desse episódio trazem à tona a racionalização da afeição de Cícero pela prima e a objetificação do corpo, que se torna a metonímia da efígie feminina. A imagem explicita a relação do narrador com os dentes da sua amada e de forma quase eufórica a imagem salta da tela, deleitando o espectador.

Seguindo o viés de uma leitura psicanalítica da obra de Edgar Allan Poe, podemos relacionar os dentes de *Berenice à vagina dentata*, protagonista nos mitos e folclore de diversas etnias e culturas sobre a ameaça do sexo com mulheres desconhecidas¹³. O mito de uma vagina com dentes que pode castrar o parceiro masculino, descende da clássica teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Para as mulheres, é uma fantasia que se acredita derivar da intensa inveja do pênis e do desejo de castrar o parceiro como um ato de vingança; e para os homens, deriva da ansiedade da castração¹⁴. Os olhares de angústia e desejo do primo Cícero para a cantora, deixam aparente o medo do sexo feminino, como explicitado por Rachel Maines (2001): “a dentata vaginal, fala muito mais de uma fantasia paranoica masculina”, e o primo não é poupado do choque da castração ameaçada com a visão da feminilidade e da condição de sua amada Berê.

A escritora americana Camile Paglia (1994)¹⁵, especula que os mitos em relação à vagina são transcrições diretas do poder feminino e do medo masculino, e o horror de ser castrado no momento do coito atribui poder às mulheres. A fantasia de uma vagina dentada, é um perigo lendário associado

¹³Disponível em < <https://archive.org/details/funkwagnallsstan00leac> > acesso em 13 mar 2021.

¹⁴ O complexo de castração compõe, juntamente com o complexo de Édipo, a base onde a estrutura dos desejos que funda e institui o sujeito na sua relação com o mundo opera a sua subjetividade.

¹⁵ Disponível em < https://en.wikipedia.org/wiki/Sexual_Personae > acesso em 13 mar 2021.

às relações sexuais. O psicanalista austríaco Otto Rank (1884-1939) a identificou pela primeira vez, em seu livro *O Trauma de Nascimento* (1924), como uma causa generalizada de ansiedade entre os homens neuróticos, e foi explorada mais profundamente pelo psicanalista húngaro Sandor Ferenczi (1873-1933). Alegoricamente, Cícero furta o sorriso da prima, arrancando os dentes que o impossibilitam de ter acesso à vagina e assim, retira o impedimento do ato sexual proibido, aqui protagonizado por um casal de primos. Ao extrair os dentes da moça, ele materializa o desejo de obter suas ideais e seu corpo, pois "todos os seus passos eram sentimentos", e ainda, que "todos os seus dentes eram ideias".

Eu os segurava em cada luz - eu os transformava em cada atitude. Eu examinei suas características - eu me debrucei sobre suas peculiaridades - eu ponderei sobre sua conformação - eu me lembrei da alteração em sua natureza - e estremeci enquanto lhes atribuí na imaginação um poder sensível, e mesmo quando não era auxiliado pelos lábios, uma capacidade de expressão moral. De Mad'selle Sallé foi dito, "que todos os seus passos eram sentimentos", e de Berenice acreditei mais seriamente que todos os seus dentes eram ideias.¹⁶ (POE, 1845, tradução minha)

O conceito dessa vagina com dentes remonta à mitologia grega e está enraizada na representação de que o corpo feminino tem segredos escondidos e perigosos e que um homem que faz sexo com uma mulher pode arriscar a castração. Quanto mais restritiva a visão do sexo na cultura ocidental, mais proeminentes se tornaram os mitos, e no episódio da série *Contos do Edgar*, identificamos de forma subliminar, uma cantora que vive escondida atrás de seus dentes putrefatos, e quando esses renascem após o tratamento dentário, ela se torna uma ameaça à Cícero. O cotejo entre os dentes fortes e saudáveis de Berê e sua aparência doente é muito acentuado. Cícero é atraído por este contraste, e fica obcecado pelos dentes e esse visível desejo, materializa o desejo de posse daquela que, mesmo após a morte, ressurgue, furtada em seu sorriso, sem voz, passiva e sem vontade própria, mas que revive em sua própria morte.

CONCLUSÃO

Ao final dessa pesquisa, espera-se que esse estudo faça um aprofundamento da obra de Edgar Allan Poe, especialmente em Berenice, possibilitando um novo olhar através da investigação literária, elucidando a importância dos signos e sua representação, identificando-os e analisando-os dentro da narrativa. Conclui-se que ao descrever a trajetória literária da obra e sua relação com a personagem feminina, seja possível fazer uma interlocução com a construção psicanalítica e as relações de gênero e morte que representam a amada (i)mortal na obra de Poe. Ao final, será possível apontar as similaridades e diferenças entre as narrativas, identificando a conexão entre elas e sua interdependência na personagem Berê, associando-a com a obra original.

¹⁶ Disponível em < <https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm> > acesso em 21 dez 2020.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa — renúncia do tradutor**. Trad. Suzana Kampff Lages. In: Heidermann, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, 2001. p. 189-250.

BLOOMFIELD, Shelley Costa. **Livro completo de Edgar Allan Poe: a vida, a época e a obra de um gênio atormentado**. Tradução Soraya Borges de Freitas. São Paulo: Madras, 2008.

BONAPARTE, Marie. **Passivity, masochism and femininity**. In J. Strouse, *Women and analysis: Dialogues on psychoanalytic views of femininity*. New York: Laurel. (Trabalho original publicado em 1934.)

_____. **La structure psychique d'Edgar Poe. L'hygiène mentale**, Paris, vol. 28, 1933.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Tradução Antonio Mercado, Civilização Brasileira, RJ, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FELMAN, Shoshana. **Jacques Lacan and the Adventure of Insight - Psychoanalysis in contemporary culture**. Cambridge, Harvard University Press, 1987.

FERENCZI, Sandor. **Clinical Diary of Sándor Ferenczi**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar [Das Unheimliche]**. Edição Bilingue. Seguindo de *O Homem de Areia de E.T.A. Hoffmann*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: 2019.

_____. Prefácio a: **A vida e as obras de Edgar Allan Poe, uma interpretação psicanalítica, de Maria Bonaparte**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (J. Salomão, Trad., v.22, p.252) Rio de Janeiro: Imago.

_____. **O mal-estar na civilização**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2015.

HOBBS, Thomas. **O Leviatã**. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LACAN, Jacques. O seminário sobre A Carta Roubada. In: J. Lacan, **Escritos** (p.13-66). V. Ribeiro, Trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LAPLANCHE, J. & Pontalis, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de P. Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MAINE, Raquel. **The Technology of Orgasm: Hysteria, the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction**. Baltimore. Johns Hopkins University Pres, 2001.

MULLER, John; RICHARDSON, William (Org.). **The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading**. Baltimore, EUA: Johns Hopkins University Press, 1988, p. 213-251.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Disponível em <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>> acesso em 12 mar 2021.

_____. **Berenice**. In: **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. **Berenice [online]**. Disponível em < disponível em < <https://www.eapoe.org/works/tales/bernicea.htm>> acesso em 21 dez 2020.

_____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

RANK, Otto. **O Trauma do Nascimento: E seu significado para a psicanálise**. São Paulo: Cienbook; 1ª edição 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WOOLF, Virgínia. *A arte do romance*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2017.

FILMOGRAFIA

BERÊ, O Sorriso da. Direção de Pedro Morelli. São Paulo: Fox e O2 Filmes, 2013. Son., color. Série Contos do Edgar. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nZrrLzBsC_s> Acesso em: 12 dez 2020.

OUTRA FACE EM *FRANKENSTEIN*: CAPITÃO ROBERT WALTON SOB O OLHAR ECOCRÍTICO¹

Jaqueline Rodrigues da Silva Pereira² (UFPR)

RESUMO

Este trabalho analisa a postura exploratória do navegador Robert Walton e o desequilíbrio que ela promove, numa perspectiva ecocrítica. Com o objetivo de examinar esta personagem do romance *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, considerada por alguns pesquisadores uma figura sem tanto mérito, pretende-se demonstrar, a partir de suas ações na narrativa, uma potencial preocupação da autora com as questões de agravamento das condições ambientais, essenciais para a compreensão do contexto socioambiental da época, ou mesmo oferecer elementos para que o leitor contemporâneo repense seu papel enquanto agente social que precisa se comprometer com o bem comum. O desejo pela exploração da natureza e pelo domínio de terras nunca antes exploradas caracteriza a personagem. “Saciarei minha intensa curiosidade quando avistar uma parte do mundo nunca antes visitada, e talvez pise em terras onde antes homem nenhum deixou suas pegadas” (SHELLEY, 2012, p. 19-20). A metodologia utilizada nesta pesquisa se valeu da análise literária, por meio de pesquisa bibliográfica com autores que discutem a literatura e também a ecocrítica. Foram utilizadas obras do crítico literário Alfredo Bosi (2006), cujos materiais fundamentaram questões de literatura, textos de Fritjof Capra (1996) e de Greg Garrard (2006), que abordam, em seus trabalhos, questões ecológicas. Além destes, outros estudiosos se destacaram neste percurso, como o filósofo, psicanalista e ativista revolucionário francês Félix Guattari (1990), cujos estudos sobre ecosofia contribuíram para compor a análise da personagem em estudo. Conceitos discutidos por Leonardo Boff (1995), Michel Serres (1991) e Ernest Callenbach (2001), dentre outros também serviram de suporte teórico para este trabalho. A partir da atitude antropocêntrica e capitalista de Walton, de que o ser humano, nas mais diferentes épocas ou sociedades sempre esteve disposto a desbravar e a dominar a natureza a qualquer custo, verificou-se o quanto tais comportamentos são agressivos tanto para o meio ambiente quanto para os seres humanos, em toda sua constituição (física, psíquica e social) “O capitalismo mobiliza nos seres humanos uma capacidade de resolução de problemas que é sensato não subestimar” (GARRARD, 2006, p. 34). Para Garrard, os problemas ambientais enfrentados no planeta não são “causados apenas por atitudes antropocêntricas, mas decorrem de sistemas de dominação ou exploração de seres humanos por outros seres humanos” (2006, p. 47-48). Walton também demonstra uma postura fundada, por princípio, no controle de outros homens para dominar o meio natural ao se estabelecer nele como um ser superior, com a convicção de possuir total direito de exploração, assim como outros homens outrora o fizeram. Propõe-se assim, uma reflexão ecocrítica do romance acerca das consequências de atitudes antiecológicas como as de Walton (embora o termo seja anacrônico), para o agravamento das condições de vida no planeta.

Palavras-chaves: Frankenstein. Ecocrítica. Literatura.

¹ O presente texto é um recorte de minha dissertação de mestrado em Estudos de Linguagens, defendida em março de 2020 e intitulada “*Frankenstein, ou o Prometeu moderno, de Mary Shelley: espaço e personagens em uma perspectiva ecocrítica*” (UTFPR), sob a orientação do Drº Márcio Matiassi Cantarin.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, vinculada à linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs), pela Universidade Federal do Paraná – UFPR sob a orientação da Drª Deise Cristina de Lima Picanço. Mestra em Estudos de Linguagens, pela UTFPR (2020). Graduada em Letras pela UNIPAR (1998). Professora efetiva de Língua Portuguesa e de Língua Inglesa da Secretaria de Estado de Educação do Paraná.

INTRODUÇÃO

A obra *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley que conta a história do cientista Victor Frankenstein e de sua criatura inspira leitores desde sua publicação em 1818 até os dias atuais. Adaptada para diversas mídias, tanto para o cinema quanto para outros produtos culturais, possibilitou a visibilidade e a disseminação deste clássico. No entanto, nem todos que já ouviram falar sobre *Frankenstein* leram a obra original e conhecem o teor da narrativa e as demais personagens. Este trabalho faz uma análise da postura antropocêntrica e exploratória do navegador Robert Walton, personagem de Shelley, que ousa, assim como o cientista, protagonista do romance, desafiar as leis da natureza para alcançar seus objetivos.

Para compreender, portanto, as atitudes do capitão Robert Walton diante do elemento natural, bem como as relações que ele estabelece com seus pares e com seus próprios conflitos, é importante conhecer brevemente o enredo e as principais motivações da personagem principal Victor Frankenstein em seu empreendimento, que se diferencia em muitos aspectos do propósito do navegador, mas que tem uma aproximação no que se refere aos conflitos por eles experimentados a partir dos seus feitos audaciosos.

Victor Frankenstein é um homem destemido e tem como principal objetivo descobrir o segredo da vida. Após sofrer com a morte de sua mãe, sua aspiração é a de encontrar uma forma de evitar a morte, para que ninguém mais sofra com a triste separação de um ente querido. Além disto, enquanto cientista, ele sabe que seu nome seria aclamado como alguém cuja descoberta poderia mudar os rumos da vida de todas as pessoas. E ele consegue criar vida em laboratório a partir de partes de corpos, o que se pode constatar como algo revolucionário e grandioso, embora fosse uma atitude agressiva à natureza humana. Percebe-se portanto, que, além do desejo de trazer conforto para a humanidade, a fama, a glória e a fortuna fazem parte de seu intuito, o que também pode ser reportado a Walton diante do seu interesse de exploração do elemento natural, o que será problematizado neste estudo.

Muitos pesquisadores já examinaram a obra, a autora e as personagens centrais nas mais diversas áreas do conhecimento. No entanto, pouco se debate acerca do navegador Robert Walton, personagem que ganha uma visibilidade um pouco menor nas mais variadas pesquisas do texto da escritora britânica, mas que no decorrer da narrativa tem um papel fundamental na constituição do enredo e que merece espaço neste estudo. *Frankenstein ou o Prometeu moderno* é um texto epistolar, conduzido inicialmente pelas cartas que Walton envia para sua irmã Margaret Saville, na Inglaterra. É a partir destas cartas que o leitor entra em contato com a história que, em outras partes da obra, tem alternância de narradores, mas que termina da mesma forma como iniciou, com a narrativa de Walton por meio de cartas. Este trabalho promove uma leitura ecocrítica do comportamento humano na obra, com especial destaque para esta figura masculina, menos estudada, se comparada aos demais, nas pesquisas já realizadas.

Para estabelecer brevemente os conceitos aqui aplicados, é importante ressaltar que a ecocrítica, teoria que conduz a análise, estuda a relação entre a literatura e as questões que permeiam o meio ambiente e suas implicações na sociedade. A obra em estudo pertence ao romantismo e, segundo Alfredo Bosi, “a natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa” (2006, p. 93). É importante destacar, neste sentido, que, para Bosi, “ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação” (2006, p. 93). A partir desta consideração, pode-se compreender a importância da representatividade da natureza em

Frankenstein, ou o Prometeu moderno para os estudos ecocríticos e para a análise do capitão Robert Walton cujo desempenho na narrativa se dá em meio ao elemento natural. O navegador busca explorar o meio ambiente com o intuito de alcançar seu objetivo que é encontrar uma passagem para terras nunca percorridas em meio ao gelo do Ártico com vistas ao progresso do comércio. Entretanto, ele não tem consciência de que seus atos podem ser destrutivos.

É importante destacar ainda, as três ecologias preconizadas por Félix Guattari (1990), que farão parte da análise da personagem em estudo. A ecologia social, que versa sobre novas formas de relacionamento interpessoal elucida que, por mais que tais relações fossem mais simples quando as populações eram menores e o planeta se encontre em uma nova configuração social e demográfica, as relações humanas precisam ser ressignificadas. Outra ecologia apresentada por Guattari é a mental, que se refere ao cuidado e à relação do indivíduo com seu próprio corpo e com o equilíbrio de sua psique. Ela busca refletir criticamente sobre as subjetividades. E a ecologia ambiental, que chama a atenção para a manutenção do equilíbrio da natureza em todos os seus aspectos. É notório que o meio natural sofre as consequências da poluição e da degradação promovida pelo desenvolvimento do capitalismo e isto precisa ser revisto com o intuito de solucionar, ou mesmo minimizar os problemas ambientais pelos quais passa a humanidade.

Além dos cuidados propostos por Guattari, o físico teórico, ambientalista e ativista Fritjof Capra salienta que “enquanto indivíduos e sociedades, estamos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza (e, em última análise, somos dependentes desses processos)” (1996, p. 25). Com a consciência de que estamos todos interligados, este material promove uma significativa investigação, uma vez que é importante que o ser humano se reconheça enquanto ser que atua no planeta e perceba que suas ações podem contribuir para sua manutenção ou para sua destruição. E o texto literário aqui estudado promove reflexões que levam o leitor a pensar criticamente com relação ao sentido mais profundo dos problemas ambientais emergentes.

CAPITÃO ROBERT WALTON

A principal ação do capitão Robert Walton na narrativa é comandar uma expedição náutica com o intuito de localizar uma passagem para o Pólo Norte, algo tido como inusitado para as condições da época. Seu papel na narrativa é um tanto quanto singular. Diante das duas principais personagens que conduzem a trama, Victor Frankenstein e sua criatura, é possível considerar o navegador uma personagem sem tanta expressividade no enredo. No entanto, para este estudo, as ações do desbravador e as descrições dos lugares e dos acontecimentos podem fornecer indícios de uma potencial preocupação da autora com as questões referentes ao meio ambiente que já demonstrava sinais de agravamento das condições ambientais naquele momento.

É possível, a partir das atitudes do capitão, compreender alguns apontamentos sobre o contexto socioambiental da época. Além disto, o leitor contemporâneo poderá, a partir de uma leitura mais atenta, repensar seu papel como cidadão que precisa agir conscientemente na sociedade, com especial destaque para as questões que versam sobre o cuidado com o meio ambiente. O sonho de Walton de dominar uma parte do planeta nunca antes perscrutada revela seu intuito de exploração do elemento natural e o coloca como um ser destemido diante da grandeza da natureza. Ele se sente superior, capaz de controlar o tanto meio natural quanto as pessoas a sua volta.

Robert Walton está convicto de que, caso obtenha sucesso com seu empreendimento, a sociedade será beneficiada. A possibilidade de mudar o curso do desenvolvimento do comércio e, conseqüentemente, ampliar o alcance das negociações, o deixa entusiasmado. Ele tem consciência de

que esta conduta desbravadora pode imprimir seu nome na história da humanidade. “These are my enticements, and they are sufficient to conquer all fear of danger or death [...]”³ (SHELLEY, 2003, p. 16). Nota-se, neste excerto, que Robert Walton, enquanto ser capitalista é um homem cuja atitude antropocêntrica caracteriza sua coragem diante da conquista de novos territórios. A partir de sua visão exploratória é possível refletir sobre como o ser humano sempre foi imbuído pelo desejo de domínio da natureza, de forma a atender suas necessidades e anseios a qualquer custo.

De acordo com Michel Serres, o ser humano não considera o valor de todos os seres para a continuidade da vida no planeta e não se reconhece como parte da natureza, o que pode promover seu desequilíbrio. Para o filósofo “A ciência soma fato e direito: daí seu lugar hoje decisivo. Em situação de controlar ou de violentar o mundo mundial, os grupos científicos se preparam para governar o mundo mundano” (1991, p. 34). É com esta vontade de explorar a natureza que Walton também imprime sua força e poder para dominar, além do meio natural, outros homens. Sua ambição diante da possibilidade de glória e de fama faz com que ele procure este domínio sem mensurar as consequências de seus atos. Tais pensamentos e atitudes também fazem parte do comportamento das pessoas nos mais diversos períodos da história e promove a destruição ambiental em larga escala.

Ao discorrer sobre o as pessoas e sobre suas ações nas diferentes manifestações sociais, Leonardo Boff considera que “O ser humano, nesta prática cultural, se entende como um ser sobre as coisas, dispondo delas a seu bel-prazer, jamais como alguém que está junto com as coisas, como membro de uma comunidade maior, planetária e cósmica” (1995, p. 17): uma visão antropocêntrica que coloca o ser humano no centro do universo, cujo poder e liberdade tidos como ilimitados conferem a ele uma posição superior em relação aos demais seres, o que acarreta em problemas de proporções gigantescas e de consequências devastadoras. (PEREIRA, 2020, p. 90).

Walton confia em sua capacidade de seguir com seu intuito e obter êxito. Ele afirma para sua irmã que “You will rejoice to hear that no disaster has accompanied the commencement of an enterprise which you have regarded with such evil forebodings”⁴ (SHELLEY, 2003, p. 15). Neste momento da narrativa é possível compreender o quanto o navegador ainda acredita em seu propósito e o quanto sua visão masculina contrasta com os pensamentos de sua irmã, que julga que ele está arriscando sua vida. Mais uma vez nota-se, na figura do desbravador, uma postura bélica diante da natureza. O poder que Walton presume imprimir sobre o elemento natural revela o quanto ele confia em sua força e em quanto ele considera a natureza inferior, tanto o meio ambiente quanto a natureza humana, o que se depreende a partir do comportamento que ele demonstra com relação aos homens que trabalham para que ele possa conquistar o que almeja. Mesmo assim, em alguns momentos, a beleza da natureza o encanta. Walton admira a paisagem majestosa que o cerca. Ele contempla o sublime, mas não se preocupa com as consequências de sua exploração. Vale ressaltar que o período das grandes navegações marca o contexto vivido pelas personagens do romance, o que é “coerente com os efeitos que o capitalismo e certos avanços da ciência e da técnica imprimiram nas diferentes classes sociais do período” (PEREIRA, 2020, p. 42).

3 “Isso é o que me fascina, e é o suficiente para afastar qualquer medo do perigo ou da morte, [...]” (SHELLEY, 2012, p. 20).

4 Você vai ficar contente em saber que nenhum desastre acompanhou o início de um empreendimento que você via com tão sinistros presságios (SHELLEY, 2012, p. 19).

No entanto, esta postura audaciosa não é suficiente para que Walton sustente toda sua ação de forma equilibrada. Percebe-se que ele se encontra em desequilíbrio psíquico quando considera a possibilidade de que Victor terá paz apenas quando morrer. O desbravador do Ártico sofre por se sentir impossibilitado de ajudar o novo amigo, ao constatar que somente a morte poderá trazer paz para ele. Tal constatação se dá quando, ao resgatar o cientista em seu navio, conhece o sofrimento advindo de seu trabalho. Walton se angustia diante da derrocada do novo amigo e acredita que “The only joy that he can now know will be when he composes his shattered spirit to peace and death”⁵ (SHELLEY, 2003, p.213). O navegador sente compaixão e afeto pelo cientista ao imaginar como poderiam ter sido amigos em outra situação e em como Victor poderia ter sido alguém excepcional antes de promover o trabalho que estava destruindo sua vida e das pessoas que ama. Quando se pensa na relação que ambos brevemente constroem na narrativa, é possível verificar que certos comportamentos e sentimentos só podem ser compreendidos por outros seres humanos. Ambos precisam um do outro naquele momento de profunda dor e de incertezas quanto ao que o futuro reserva. Verifica-se, portanto, que uma relação empática e até mesmo afetuosa é imprescindível para o equilíbrio da ecologia psíquica do ser humano, já descrita a partir das três ecologias preconizadas por Guattari.

No entanto, percebe-se que o comportamento individualista que o enredo apresenta para ambos, o desejo por fama e pela exploração do meio natural ocorre também de forma indiscriminada na atualidade de maneira muito expressiva. Guattari afirma que, na atual conjuntura do planeta, “também desaparecem os gestos da solidariedade humana” (Guattari, 1990, p. 27). As pessoas precisam ser solidárias umas com as outras e demonstrar respeito pelo meio no qual se inserem. Com relação ao texto de Mary Shelley, nota-se o quanto estes dois homens precisam de alguma forma da manifestação de solidariedade do outro para restabelecer o equilíbrio perdido ao longo de sua vida e de sua jornada ambiciosa, o que é importante refletir também na atualidade. A ecocrítica prevê que o ser humano precisa manter os laços afetivos com outros seres humanos. Só assim ele se manterá também em equilíbrio.

Além de toda a preocupação com o equilíbrio da ecologia psíquica, é importante destacar que o mundo no qual se insere o homem contemporâneo passa pela globalização. Dentre tantos problemas que permeiam este mundo globalizado, o comércio e o consumismo desenfreado ganham destaque nas reflexões de Ernest Callenbach. Ele faz uma espécie de alerta para o futuro ao estabelecer relação entre os mais diferentes problemas existentes “com os hábitos de consumo dos norte-americanos disseminando-se por toda parte, promovidos pela mídia e pelas grandes empresas multinacionais. No entanto, essa tendência não pode durar para sempre” (2001, p. 32). Novos comportamentos, novos hábitos precisam ser estabelecidos pelas pessoas de forma mais consciente para que a vida humana seja preservada e que se restabeleça a harmonia entre os seres que compartilham deste planeta. Não há uma receita pronta e definitiva que possa orientar o comportamento do ser humano diante dos questionamentos que permeiam as demandas sociais mais pungentes. De acordo com Callenbach, “À medida que compreendermos melhor o “viver em paz”, conscientes das realidades ecológicas subjacentes ao nosso cantinho particular no planeta, teremos condições de escolher o que funciona em nossa situação” (2001, p. 33). É a partir desta consciência que o ser humano terá condições de atuar criticamente no meio, com vistas a promover o respeito por todas as espécies.

5 A única alegria que ele terá será quando reconciliar seu espírito abalado na paz da morte (SHELLEY, 2012, p. 233).

O comportamento invasivo que o capitão Robert Walton promove na natureza representa ainda, o que as pessoas na atualidade têm feito diante do elemento natural. As alterações climáticas pelas quais o planeta vem passando são abordadas por Bruno Latour (2019), em entrevista ao El país. Ele ressalta que “Antes, a angústia que a natureza nos causava vinha do fato de que éramos pequenos demais, e a natureza era imensa. Agora temos o mesmo tamanho, influímos em como a Terra se comporta” (2019, s/p). Questões como a destacada por Latour devem ser consideradas para uma reflexão crítica sobre as condições de vida na Terra com vistas a reconhecer que os recursos naturais são limitados e que todos devem se comprometer com o cuidado com a casa comum. O ser humano precisa se sentir parte da estrutura que rege a vida no planeta. Cada ser vivo precisa ser valorizado em sua individualidade e ter seu espaço preservado. É necessário refletir sobre a função de cada um no processo evolutivo e de desenvolvimento do meio ambiente. O ser humano não pode subjugar os demais seres pensando na satisfação de suas necessidades e, consequentemente, contribuindo para a degradação do ambiente natural e para o extermínio das espécies.

CONCLUSÃO

Conforme já explicitado, o capitão Robert Walton é imbuído pelo desejo desenfreado de explorar, de investigar e de manipular a natureza, com o intuito primeiro de conquistar novos territórios com objetivos comerciais, mas também com o propósito de elevar seu nome e status social. A viabilização do comércio, o enfrentamento dos perigos, a postura desbravadora e corajosa são os pilares que sustentam sua prática. No entanto, ele se sente sozinho em meio ao gelo do Ártico. Mesmo em companhia dos seus subordinados, ele não os considera como pessoas capazes de suprir suas necessidades afetivas de amizade por acreditar que aqueles homens não pertenciam ao mesmo nível social que ele. Em analogia ao personagem central, o cientista Victor Frankenstein, Walton também justifica suas atitudes como necessárias e importantes para as demais pessoas. Estes dois homens se sentem os únicos capazes de realizar tais feitos, tidos como grandiosos e não se preocupam com os obstáculos a serem superados, mesmo que para tanto, vidas sejam ceifadas e a natureza, destruída. No entanto, Walton sofre com os efeitos de seus atos invasivos.

É importante refletir em como tais comportamentos podem ser reportados para a atualidade. Pensar a natureza como algo a ser preservado deve fazer parte da vida de todo ser humano. Afinal, cabe às pessoas atuarem para o bem comum. Desde grupos pequenos a grandes países precisam ter a consciência de que é necessário uma mudança radical de atitude, individual e coletiva, uma verdadeira transformação social para que os recursos naturais, limitados, não sejam minados, destruídos pela mão humana, por vezes impetuosa e invasiva. Latour aponta que “os europeus, os ocidentais, temos vivido numa Terra muito utópica. Imaginávamos que ela se desenvolveria *ad infinitum*, sem limites” (2019, s/p.). Na atual conjuntura, as pessoas têm a informação de que os recursos naturais estão chegando ao fim. Cabe a elas promover uma mudança nos hábitos. Tais mudanças, tanto de forma individual quanto coletiva, devem acontecer a partir de hábitos ecológicos a serem aplicados inclusive em escala massiva, nos mais diversificados âmbitos da sociedade.

Além da preocupação com os recursos naturais, é de extrema relevância pensar na sobrevivência e na manutenção das espécies. Todos os seres precisam viver em harmonia. O ser humano deve ter uma postura de respeito e de promoção do equilíbrio do meio ambiente para que a própria natureza humana seja preservada. O elemento natural não pode ser apenas decorativo e as pessoas não devem simplesmente se posicionar de forma contemplativa diante da natureza. É preciso promover ações que garantam a segurança e o convívio entre todos os seres que habitam o planeta,

vincular as mais diversas teorias e toda informação disponível em intervenções concretas. Todos precisam compreender seu papel na preservação ambiental e, conseqüentemente, na manutenção da vida. E vida em equilíbrio: psíquico, social e ambiental.

REFERÊNCIAS

- BOFF, Leonardo. **Ecologia: grito da terra, grito dos pobres**. São Paulo: Ática, 1995.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALLENBACH, Ernest. **Ecologia: um guia de bolso**. São Paulo: Peirópolis, 2001.
- CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix LTDA, 1996.
- GARRARD, Greg. **Ecocrítica: tradução de Vera Ribeiro** - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. São Paulo: Papyrus, 1990.
- LATOUR, Bruno. “**O sentimento de perder o mundo, agora, é coletivo**”. Entrevista. El País, Marc Bassets 31 mar 2019; 15:37 Disponível em:
<https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/29/internacional/1553888812_652680.html> Acesso em: 14 mai. 2019. Não paginado.
- PEREIRA, Jaqueline R S. **Frankenstein, ou o Prometeu moderno, de Mary Shelley: espaço e personagens em uma perspectiva ecocrítica**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.
- SERRES, Michel. **O contrato natural**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein or the modern Prometheus**. Londres: Penguin Books, 2003.

PELO DIREITO DE LIQUIDIFICAR: REFLEXÕES SOBRE ANTROPOFAGIA NAS MÚSICAS DO GRUPO PURO SUCO

Amanda Tiemi Romero Ogima (UEMS)¹

Neurivaldo Campos Pedroso Junior (UEMS)²

RESUMO

Partindo da literatura comparada, assumindo a postura que a literatura se faz no diálogo constante de diversos textos, este trabalho se propõe a refletir sobre a antropofagia de Oswald de Andrade presente nas letras de rap do grupo Puro Suco, um grupo formado por três integrantes, Murica; Prs, O Peres e MK (BEATDOMK). Na onda do ritmo e poesia, o grupo brasiliense Puro Suco se apresenta como um grupo de produção independente que canta nas ruas da Ceilândia, bairro considerado periferia de Brasília, uma ode aos brasileiros. De forma exploratória, busca-se informar sobre o assunto através da leitura de escritores que são referência nesse tema, como o próprio Oswald de Andrade (2017), Silviano Santiago (2000) e outros pesquisadores que já falaram sobre o *rap* nacional. Também, por meio da leitura de letras de músicas, documentários, *podcasts*, entrevistas e materiais audiovisuais do grupo Puro Suco. Em ponto de partida, a investigação se focará no grupo de *rap* Puro Suco e como objeto final a análise da música “brasileiro” lançada pelo grupo em 2021. O grupo é conhecido pelo slogan “Puro suco: música de liquidificador” e flerta constantemente com os movimentos antropofágicos e tropicalistas, deixando evidências de suas leituras em diversas de suas músicas, não só como grupo, mas também em suas carreiras individuais. Assume-se também a postura de conceber o *rap* um gênero intermídia, que une musicalidade, poesia e performance. Além disso, reforça a ideia do *rap* como um movimento cultural que expressa não só as angústias individuais, como também, as realidades e reivindicações de uma comunidade.

Palavras-chaves: Antropofagia. Puro Suco. *Rap* nacional. Literatura comparada.

¹ Aluna no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

² Professor Dr. e orientador no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

INTRODUÇÃO

Cantamos poesia e lemos música, ouvimos capítulos e escrevemos melodias, essas duas áreas, Literatura e Música, apesar de separadas, se trocam e se emprestam continuamente. Claramente, possuem teorias críticas específicas e análises de contextos diferentes, enquanto um texto literário de Machado de Assis, por exemplo, pode ser analisado no sentido físico e visual das palavras, a música pode ser analisada em mais de um sentido, no visual e no auditivo. A música também pode ser vista como um evento total da expressão cultural literária, abarcando em suas letras o metafórico e aguçando em outros sentidos sensoriais, o poético. Dessa forma, uma análise literária-musical busca expandir o conceito de literatura como uma forma de manifestação artística e cultural de um povo.

A perda da hegemonia do objeto literário na civilização da imagem e do espetáculo acarreta mudanças na própria constituição do texto e no seu espaço de circulação social, promovendo a necessidade de se abordar, pela via comparatista, a relação da literatura com os demais meios de comunicação ou de manifestação artística (SOUZA e MIRANDA, 1997, p. 49).

A palavra literária, hoje, não pertence somente aos textos imóveis dentro dos livros. Com a globalização e as novas relações intersemióticas advindas dos meios de mídia e simulações audiovisuais, trazem consigo um caráter transnacional para o texto literário, isso explica Eneida Maria de Souza e Wander Miranda³. Nessa linha, busca-se o deslocamento da crítica literária e não o aprisionamento da teoria em uma só disciplina. A literatura e a música perpassarão este trabalho desde as influências literárias dos componentes do grupo musical Puro Suco ao estudo do produto final que são suas músicas.

Nesse sentido, o rap pode ser considerado a união dessas duas disciplinas, tendo em vista a literariedade de suas letras que buscam não só expor uma realidade social, como também contar uma história e manifestar suas verdades. O rap é uma linguagem intermídia para a qual convergem elementos não apenas da música, mas também de outras linguagens e modos de expressão, assim explica Marcus Salgado no artigo *Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana* e completa “Isso fica explícito em seu próprio nome, pois *rap* significa *rhythm and poetry* – portanto, ritmo e poesia-, numa alusão à síntese de palavra e som que o caracteriza” (SALGADO, 2015, p. 151).

Na onda do ritmo e poesia, o grupo brasileiro Puro Suco se apresenta como um grupo de produção independente que canta nas ruas da Ceilândia, bairro considerado periferia de Brasília, uma ode aos brasileiros. Mais que um elogio ao Brasil, se propõe a falar, também, sobre o “sujo”, sobre o que não é tão bonito de ver. De acordo com a plataforma de *streaming Spotify*⁴, o grupo Puro Suco nasceu do encontro entre Murica e Prs, O Peres, na roda de rima da *Batalha do Museu*⁵, no centro de Brasília, no ano de 2017. Em 2019, o produtor musical MK (conhecido também como BEATDOMK) integra-se ao grupo. Começaram lançando singles, como *Sujão* (2017), *Fluído* (2017), *Cabrón* (2018), *Melô do amor* (2018), *Grosseria Fria* (2018), *Sutil* (2019), *Guimba* (2019), *Caetano* (2019) e *Dito sujo* (2019). Já em 2019, lançaram seu primeiro álbum, com oito músicas inéditas, intitulado *Rataria Popular Brasileira*⁶. 2020 foi um ano de muitos lançamentos como os singles *Joalheria Lírica*,

³ Falam sobre o avanço da literatura comparada, entre outras coisas no artigo chamado “Perspectivas da literatura comparada no Brasil”, incluso no livro “Literatura comparada no mundo: questões e métodos” organizado por Tânia Franco Carvalhal.

⁴ *Spotify* é um serviço de *streaming* de música, podcast e vídeo que foi lançado oficialmente em 7 de outubro de 2008. É o serviço de *streaming* mais popular e usado do mundo.

⁵ A Batalha do Museu é um dos pontos de duelo de rima mais antigos e conhecidos do Distrito Federal, localizado em frente ao Museu da República.

⁶ Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/6RsZXnolUCMjZAcdVlaD0l>>. E também em outras plataformas digitais: Youtube, Dezzter e Apple music.

Ogunhé, um EP *Mistério da Quadra 3*, *Caro Watson* e *Carcará*. Em 2021 lançaram até o momento dois *singles*, *Brasileiro* e *Alô Vigia*.

Partindo da literatura comparada e assumindo a postura que a literatura se faz no diálogo constante de diversos textos, o trabalho se propõe a refletir sobre músicas que em movimento constante assumem um caráter antropofágico de cultura. De forma exploratória, a pesquisa se propõe a discutir acerca da antropofagia, através da leitura de escritores que são referência nesse assunto, como o próprio Oswald de Andrade, Silviano Santiago e outros pesquisadores que já falaram sobre o *rap* nacional. Por meio da leitura de letras de músicas, documentários, *podcasts*, entrevistas e materiais audiovisuais do grupo Puro Suco. Em ponto de partida, a investigação se focará no grupo de *rap* Puro Suco e como objeto final a análise da música *Brasileiro* lançada pelo grupo em 2021 e se espera registrar a presença desse grupo no cenário nacional como um grupo de *rap* antropofágico. O grupo é conhecido pelo slogan “Puro suco: música de liquidificador” e flerta constantemente com os movimentos antropofágicos e tropicalistas, deixando evidências de suas leituras em diversas de suas músicas, não só como grupo, mas também em suas carreiras individuais.

POR UMA RATARIA POPULAR BRASILEIRA

Em maio de 1928 é publicada o primeiro número da Revista de Antropofagia e nela o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, que vai a influenciar outros movimentos culturais que reverberam até hoje em alguns nichos de cultura, como no nicho da música. A ideia central é a de comer o que nos serve, no sentido literal do que é a antropofagia. Segundo o dicionário Aulete digital⁷ (2021) a antropofagia é o ato do antropófago; canibalismo; e se caracteriza como um movimento de vanguarda na literatura e artes que prega uma assimilação crítica “tomando como modelo a antropofagia dos antigos tupinambás (ingestão do inimigo para apropriação de suas qualidades guerreiras)”. Oswald de Andrade não só no manifesto, mas em outros textos como *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924), *Uma adesão que não nos interessa* (1924) e em *Ordem e Progresso* (1931) expande suas ideias sobre antropofagia e deixa cada vez mais claro que a busca pelo nativo, pelo genuíno do povo brasileiro não é a busca pelo o nativo exposto nas obras de José de Alencar.

A antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural. [...] O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de “antropófago” e não tolamente de “tupi” ou “pareci” (ANDRADE, 2017, p. 67).

A ideia da devoração antropofágica também é concebida pelos críticos da literatura comparada um procedimento próximo das relações intertextuais, onde quebra-se a ideia de que o Brasil tenha uma dívida cultural ao buscar referências e utilizar de modelos europeus de literatura e cultura. A pesquisadora comparatista Tania Franco Carvalhal, acentua ainda que a antropofagia vem para inverter o processo: passar de devorado a devorador.

É agora o representante da cultura periférica e dependente que investe contra a do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco para extrair dela apenas o que lhe serve. Assimila somente o que lhe convém. (CARVALHAL, 2006, p. 80).

A retomada do tema antropofágico não é ao acaso. Pensando em quais momentos a antropofagia é evocada pelos artistas, revelam que têm muito a ver sobre o momento político no qual

⁷ Acesso pelo site: < <https://aulete.com.br/> >.

o país está vivenciando. Quando o movimento Tropicália surgiu, movimento com claras influências antropofágicas, puxado por Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, entre outros, o atual estado era de ditadura. A música naquela época fazia resistência diante da censura da ditadura militar e necessitava de uma postura crítica sobre o que estava acontecendo. Em nível artístico, os tropicalistas devoravam referências internacionais e nacionais, experimentavam unir sonoridades brasileiras populares com o rock, o folk, pop e guitarras elétricas, conseguiram modernizar e propor uma nova forma de ver a cultura brasileira.

No mesmo caminho, o grupo Puro Suco surge em um momento delicado do país, no qual muda-se a presidência da república para um sujeito que se intitula patriota, porém recusa seu povo, sua cultura, suas conquistas e louva em extremo a cultura estadunidense além de aclamar momentos ditatoriais sofridos pelo Brasil e por outros países. Dessa forma, o rap do Puro Suco vem na contramão da política de negar o Brasil. Suas letras exaltam as grandes músicas brasileiras, seu povo, sua luta e sua vida complexa, ao mesmo tempo que tomam posição contra o governo atual. O grupo também faz uso de diversas sonoridades brasileiras, como os sons dos batuques de matriz africana, chocalhos, utilizando de samples⁸ e buscando referências no *jazz*, na MPB, no baião, no samba, no maracatu.

Uma das vozes do grupo, Murillo Felipe, mais conhecido como Murica, já anunciou, abertamente, em vários momentos sua inspiração nos tropicalistas, inclusive lançou um EP em 2021 com o nome *O que restou da marginália*⁹ que faz referência direta a toda uma época onde cresceram os movimentos tropicalistas e o movimento *marginália*, que teve início a partir dos trabalhos de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que compunham o movimento tropicalista. Em entrevista para o *podcast Enxuga Gelo*, comandado pelo *rapper* Froid e com a direção de Gabriel Nardin, Murica diz que se inspira nos movimentos musicais daquela época e se identifica, as vezes até mais do que com algumas músicas atuais. Ao falar sobre originalidade, em mesma entrevista, revela assumir um caráter antropofágico nas criações para as músicas do grupo e de seus álbuns individuais.

O novo daquela perspectiva que te falei, da antropofagia. [...] Mas eu enxergo assim, só você pode viver a sua vida. As experiências que você teve, então assim, mesmo que as paradas sejam copiadas mano, você tá, tá passando por você, tá tendo algo que só você tem ali na parada. Eu acho que é isso que a gente tem que se apegar. Mesmo servindo de inspiração. Mas assim mano, é aquele papo, antropofagia mano. Tá ligado, vamos absorver o que tem de melhor, da casa do caralho, foda-se. Tá ligado, onde tem coração batendo, tem música. Então onde tem música tem alguma coisa pra aprender, sacou? E tem que ter humildade pra aprender (MURICA - Enxuga Gelo #21, 2021)¹⁰.

Ademais, o próprio nome do grupo pode remeter ao ato de beber de uma fonte antropofágica. No primeiro single *Sujão* a música começa com uma narração “A partir do momento que se espreme o fruto proibido, eis o puro suco” e também na frase que eles repetem em quase todas as músicas “Puro suco: música de liquidificador” observa-se o uso da metáfora do suco, mas não um suco qualquer. Um conjunto de frutas diferentes batidas no mesmo liquidificador e sem peneirar, gerando um suco puro e sem espaço para peneirar os sentimentos. A ideia do puro percebe-se que ser vinda

⁸ Sample é como um recorte de som, seja de uma música já existente ou um trecho instrumental gravado em outro momento. Do inglês: amostra.

⁹ Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/64UKflzHHhR6d5S3PJT9Fm>>.

¹⁰ Transcrição da entrevista no *podcast Enxuga Gelo*, em maio de 2021.

não da ideia de uma raça pura, mas sim no sentido de vir da terra, da fruta que nasce no chão e não recebe tratamento químico. O suco não é artificial, vinda de um enlatado exportado. Puro suco, é uma mistura genuína de brasilidade.

No lançamento de seu primeiro álbum, estreiam uma nova Música Popular Brasileira, fazendo referência direta com a sigla MPB, assumem seu lugar no mundo sem vergonha de ser. O álbum ficou intitulado como *Rataria Popular Brasileira* e em oito músicas fazem homenagens a diversos artistas brasileiros. Na faixa 4, a música *Satélite* faz releitura do *Samba da benção* do poeta Vinicius de Moraes, pedindo a benção a diversos nomes nos quais eles têm inspiração:

Eu peço a benção sagrada
À benção Cazuza, Mato Grosso, Tim Maia, Gonzaga
À benção Jorge Ben
Licença Racionais
Como na capoeira, o rito da benção divina
À benção papai Caetano
E mamãe Cássia
Saravá Carolina de Jesus
Saravá Sérgio Vaz e Clarice
Saravá Mariguela,
Saravá Pedro Bala
Ê Saravá! (PURO SUCO, 2019).

Discorrem também acerca do movimento do rap, falam de Brasília, sobre o mundo e a respeito de suas inspirações e angústias. Na primeira faixa do álbum, a música *Bom dia, Vietnã* traz uma amostra sobre como o grupo propõe uma identidade brasileira que possui influências em diversas outras culturas latinas e do mundo, isso é explicitado nas escolhas de palavras estrangeiras em meio as rimas.

Deixo que rimem, deixo pensar que eles pensam que sabem enquanto sentimos
sentiste o *swingue*? nunca subestime
jovens rapazes que sabem da origem
latinos! *hermano*, eu tô com a ideia certa
mermão, vai chapá tua cabeça
É ala Virgulino, Capitães de areia
Fundaremos a nossa rataria popular brasileira (PURO SUCO, 2019).

Esse trecho além de expressar uma consciência sobre o que está sendo produzido hoje, faz referência direta a dois nomes: Virgulino, mais conhecido como Lampião, o Rei do Cangaço; e faz referências ao livro *Capitães de areia* de Jorge Amado. Ambas menções criam um universo vocabular do que seria a rataria popular brasileira. A rataria seria formada pelas pessoas que buscam uma justiça social, vive nas ruas, sente o asfalto no pé descalço e que conhecem a realidade brasileira. Na segunda faixa do álbum, *Morro do Galo*, contam um pouco do lugar onde vivem e retratam um Brasil todo: um lugar cheio de poesia e beleza, mas que têm também muitas mazelas.

É como eu sempre falo aqui no Morro do Galo
Quando o sol vai embora sempre parece um espetáculo
Mas além do céu também tem trafico explícito
Dias lotam igreja
Velhos perdem o fígado
E eu sigo sem imita gringo

Do que mostra pro mundo que o Migos precisa aprender com a tribo
Da periferia
Mas a rua não é tão macia
Eu olho a vida
A mente frita e desconfia
Tipo quem que é a polícia da polícia, hein? (PURO SUCO, 2019).

No sexto e sétimo verso citado, o grupo inverte uma posição de poder. Eles não imitam gringo e sim os gringos que deveriam aprender com a tribo da periferia. O “Migos¹¹” citado na letra é um conhecido grupo de *trap*¹² dos Estados Unidos que influencia diversos *rappers* do Brasil, alguns sendo influenciados até em demasia, querendo ser como eles e outros conseguindo impor um estilo próprio, sem sucumbir à referência. Essa inversão remete-se também a inversão que Oswald de Andrade (2017, p. 56) propõe, “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”.

Influenciado pelo *Manifesto Antropofágico*, Silviano Santiago (2000), no ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, fala sobre como é complexo ser um artista latino-americano, pois a todo tempo esse artista precisa marcar sua posição “é, no entanto, preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda” (SANTIAGO, 2000, p. 16), defender seu papel como artista estando *entre* outros artistas e não atrás de um modelo considerado superior. Dessa forma, Santiago complementa que “[...] o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.” (SANTIAGO, 2000, p. 23).

Essa resistência contra um Brasil de cartão de visita é algo recorrente nas músicas do Puro Suco, que trazem elementos em seus textos tipicamente brasileiros, como demonstra o trecho da música *Brasileiro*. Utilizando de elementos do Brasil e fazendo citação indireta a música *Águas de março* de Tom Jobim, o trecho da música consegue homenagear um ritmo que foi o rosto do Brasil por muito tempo, a bossa nova, e devorando dessa alusão consegue tomar partido sobre a política do país ao mesmo tempo que incorpora sua realidade.

É brown, erva, fim do caminho
um louco sozinho, um "rapin" nacional
temos praia, SUS, Aleijadinho
um país do caralho na mão de um boçal (PURO SUCO, 2021).

Também é o que clama Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico: ser contra a cópia do modo de vida do outro, contra “a fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue” (ANDRADE, 2017, p. 55). Navegando nessa mesma onda de ser “contra todos os importadores de consciência” (ANDRADE, 2017, p. 51), na introdução do álbum *Rataria Popular Brasileira* (PURO SUCO, 2019), o grupo anuncia “Então rapaziada, é o seguinte, tem que ser melhor, que o barato não é Estados Unidos, a gente tá no Brasil.

¹¹ Migos é um grupo de trap dos Estados Unidos, conhecidos por estarem no topo da indústria de música norte-americana, sendo um grupo com músicas voltadas para o comercial.

¹² “O trap é um estilo de produção contemporâneo, originado em Atlanta, no sul dos Estados Unidos. O nome é uma referência às trap houses, construções abandonadas onde os traficantes se encontravam para processar e vender drogas, e onde também organizavam festas. Os beats de trap possuem um andamento mais lento, em torno 70 BPM. Geralmente utiliza-se timbres da bateria eletrônica Roland TR-808, assim como diversos timbres de sintetizadores com uma característica sombria, soturna. Hoje em dia o trap é a tendência dominante no rap mainstream.” (TEIXEIRA, p. 142 – 143).

Nós somos a nata da música. Nós somos o submundo, o *rap* é um submundo, tem que agir como submundo entendeu maluco?”, afirmando o compromisso do grupo de voltar-se ao Brasil e não somente para fora.

E por falar em *rap*, não se pode abandonar a ideia desse movimento que é de resistência cultural, de elaborar em suas realidades uma forma de expressão que manifeste suas dores e alegrias. Marcus Salgado (2015) reforça essa ideia dizendo que mesmo o rapper sendo um ser individual com suas próprias experiências, têm uma visão de mundo coletiva de uma comunidade e “o rapper como voz coletiva –, o rap se consolida como uma forma de agenciamento comunitário e de resistência cultural.” (SALGADO, 2015, p. 153) E a forma que o *rap* do Puro Suco consegue entrelaçar diversos ritmos e referências, os torna *rappers* antropofágicos que se voltam para a sua terra e também se lançam para o futuro, bebendo do suco que há de melhor em todos os lugares.

Voltando a *Brasileiro*, a música sintetiza uma ideia sobre ser brasileiro que questiona alguns estereótipos já elencados ao Brasil, como o ser *preguiçoso*. A música começa com uma gravação dizendo: “Neguinho quebra a laje quatro hora da manhã aqui no Brasil. O povo brasileiro trabalha pra caralho. Eu sou brasileiro, eu tenho orgulho de ser brasileiro. Não venha me dizer que, que eu sou preguiçoso. Ah, ‘vamo’ combinar né mano” (PURO SUCO, 2021). A faixa já começa questionando essa nomeação e representado por muito tempo no imaginário brasileiro, uma ideia criada nos tempos de escravidão como uma forma de rechaçar ainda mais o povo que foi escravizado que depois ainda se associou a ideia da preguiça aos vadios e malandros, imortalizados e também questionados na literatura nacional, como por exemplo, em Macunaíma de Mario de Andrade.

Brasileiro, eu não escolhi gingar,
papai do céu lá de cima
jogou "cá" nesse lugar um tanto de malandragem
o que tem nosso fubá? sabe lá (PURO SUCO, 2021).

No trecho acima, utiliza-se da palavra “ginga”, muito conhecida no Brasil por ser um movimento ritmado, quase uma dança. A palavra vem das rodas de capoeira, onde o lutador começa a balançar-se de um lado para o outro no início da luta para conseguir passar pelo adversário. Essa é uma palavra que representa o povo brasileiro que *ginga* para ultrapassar as adversidades da vida. Mais pra frente ainda acrescenta na letra a farinha de milho, o fubá, um condimento que é clássico da cozinha brasileira.

“Pelo direito de liquidificar” (PURO SUCO, 2021), Puro Suco faz um apelo ao Brasil que precisa se impor acima dos estereótipos. “Você vai ter que tomar” (BRASILEIRO, 2021) o suco brasileiro que é feito de frutas diferentes e não precisa se desculpar ou se sentir inferior por isso. Na segunda parte, cantada por Prs, O Peres, inicia com um agradecimento: “Não convém mas vou agradecer / Te agradar já não tá mais na funça / Pouca culpa / Sem açúcar” (PURO SUCO, 2021). Ele tem ciência que não precisa agradecer pelo espaço que inicialmente foi aberto pelo rap estadunidense, afinal, o Brasil já tomou pra si esse espaço, já tem o rap correndo nas veias da rua e já transformou em algo genuinamente brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se os integrantes do grupo Puro Suco leram ou não o manifesto de Oswald de Andrade, não dá pra comprovar. Mas que eles conseguiram sintetizar toda essa teoria em suas músicas, com certeza sim. Em suas composições melódicas, percebe-se como eles decidem voltar às origens da brasilidade

no mesmo momento em que assimilam referências e marcam uma posição de vanguarda. Eles utilizam a linha do *boom-bap*¹³, conhecida por ser um estilo clássico, remetendo-se a origem do *Rap* no Brasil. Utilizam também de *samples* que fazem referência a outros autores e defendem a música como uma arte e não como um produto a ser vendido. Declaram que não querem sucumbir para a indústria e não tratará a música como somente um produto e explicitam isso em suas letras, “não quero seus métodos meritocratas / revistas de plágio não fazem meu dia” (PURO SUCO, 2019).

Assim como Oswald de Andrade, utilizam de frases curtas e com muita potência vocabular. Não se esquecem do metafórico e cultuam a ideia de conhecer de tudo um pouco, de ler, de pesquisar e debater, “nada vai parar quem para um pouco pra ler / por isso não paro na busca / de livro, conversa e cultura / de pixo, poesia e arte na rua...” (PURO SUCO, 2019). Inclusive, a estética de ser contra corrente é também uma estética utilizada pelos antropofagistas, que na semana de arte moderna defendiam uma quebra dos padrões da arte.

Essa quebra de padrões também é notada na literatura, que por meio do ramo da Literatura Comparada, conseguiu expandir as possibilidades dos objetos de pesquisa, pensando na literatura como uma manifestação humana advinda de sua época. Para mais, pensar sobre a arte que é o *rap* nacional só afirma a ideia de que o *rap* pressupõe a intermídia, “cruzamento entre música, poesia e performance – como elemento estruturante no próprio conceito de obra de arte.” (SALGADO, 2015, p.151) e essa intertextualidade tem muito a ver com a antropofagia, apesar de não resumir somente a um dialogismo. A antropofagia é muito mais que assimilar culturas externas da sua, é um movimento que propõe uma transformação, uma atitude perante a criação. Enfim, o grupo de *rap* Puro Suco nos prova que é possível ir contra a corrente da música mercadológica: com pitadas de antropofagia, atitude e compromisso.

¹³ O boom-bap caracteriza-se pelo uso dos tambores bumbo e caixa bem evidentes e pelo uso constante de samples. Trata-se de um estilo de produção que conta com uso frequente de timbres de bateria acústica, geralmente extraídos de drum breaks de bandas de soul e funk, assim como outros samples de grupos das décadas de 1960 e 1970. O termo é usado para evocar a sonoridade “clássica” da música rap e é associado muitas vezes a um estilo *underground* (TEIXEIRA, 2018, p. 137).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. SCHWARTZ, Jorge;

ANDRADE, Gênese (Org.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANTROPOFAGIA. In: Dicionário Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital Ltda, 2021. Disponível em: <<https://aulete.com.br/antropofagia>>.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

MURICA - Enxuga Gelo #21. Entrevistado: Murica. Entrevistadores: Froid e Gabriel Nardin São Paulo: Flow Estúdios, 20 mai. 2021. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2b9ovyEihrERsh6CzYTnIR>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

PURO SUCO. **Rataria Popular Brasileira**. Brasília: Puro Suco, 2019. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/6RsZXnolUCMjZAcDVlaD0l>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

_____. **Brasileiro**. Brasília: Puro Suco, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ti7N1wouhko>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

SALGADO, Marcus Rogério. Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 19. p. 151-163, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p153>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **Literatura comparada no mundo: questões e métodos**. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 39 – 52.

TEIXEIRA, Michel Antônio Brasil. **Geração Boom Bap**: sampling e produção musical de rap em Belo Horizonte. 2018. Dissertação (mestrado em Artes) – Universidade do Estado de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2018.

RESQUÍCIOS DO PATRIARCADO NAS RELAÇÕES FAMILIARES PRESENTES NA OBRA *DOIS IRMÃOS* (MILTON HATOUM)

Mariana Pessoa (UTFPR)¹

Marcos Hidemi de Lima (UTFPR)²

RESUMO

Neste artigo propomos efetuar uma análise literária com a intenção de verificar os resquícios patriarcais presentes nas relações familiares do romance *Dois Irmãos* (2000) do escritor brasileiro Milton Hatoum. Para tal finalidade, utilizamos o método qualitativo, que abrange uma gama de significações de cunho social, ideológico e bibliográfico. Nessa análise, levamos em consideração o conceito de Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo* (1991), sobre o espectro do passado na literatura, realçando os vínculos ideológicos e sociais deixados como herança de um passado sexista e misógino, que ainda reflete nas relações sociais, reverberando também na família. Dentro desta lógica familista, é possível identificarmos diversos traços da sociedade (semi)patriarcal brasileira, conforme descritos por Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos* (2013), que ainda permanecem na sociedade contemporânea. Tais marcas podem ser observadas nas figurações familiares do romance *Dois Irmãos*, assim como os diferentes tratamentos atribuídos a cada membro de acordo com o gênero, estando a mulher em frequente desvantagem em relação ao homem. Essa estrutura social homem/mulher é verificada por Mary Del Priore em *Histórias e conversas de mulher* (2013), que mapeia as relações sociais, familiares e o papel feminino na sociedade brasileira. Por uma perspectiva sociológica, a atuação feminina em nossa sociedade também é estudada por Rocha-Coutinho em *Tecendo por trás dos panos* (1994) atentando à influência que a mulher exerceu na esfera privada do lar, possibilitando-nos aplicar tais discussões neste romance. Essas questões destacadas aliam-se à revolução sentimental que permeou o casamento, especialmente em meados do século XX, trazendo conceitos de amor e liberdade para a escolha dos parceiros, caminhando paralelamente para o advento da família moderna, discutido por Elisabeth Roudinesco em *A família em desordem* (2003) onde ela articula sobre as mudanças da configuração familiar ao longo dos anos, sendo importante aqui especialmente o conceito da família moderna, que se desenvolve e muda durante o processo de industrialização brasileira (plano de fundo da narrativa em questão). No âmbito do romance de Hatoum, as reflexões dos autores elencados evidenciam que Zana a mãe, adquire o status de ‘rainha do lar’, exercendo grande influência nos membros da família, ao mesmo tempo em que Halim, o pai, perde o prestígio, tendo sua autoridade sob o lar reduzida. Dessa forma, por meio de *Dois irmãos*, observa-se uma composição familiar moderna, que alterna entre comportamentos de marcas ainda patriarcais (considerados em tese ultrapassados) e contemporâneos - tidos como mais democráticos na distribuição de papéis sociais entre homens e mulheres -, refletindo a própria sociedade brasileira atual.

Palavras-chaves: Análise literária. Família moderna. Resquícios patriarcais. *Dois Irmãos*.

¹ Mestranda (2021) do Programa de Pós-Graduação em Letras na linha de pesquisa Literatura, Sociedade e Interartes pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná campus Pato Branco. Orientanda do professor Marcos Hidemi de Lima, também coautor desse trabalho.

² Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná campus Pato Branco.

INTRODUÇÃO

Milton Hatoum (1952) é um escritor brasileiro nascido em Manaus, Amazonas, e descendente de imigrantes libaneses. Diversas de suas obras já foram premiadas nacionalmente, inclusive a obra *Dois Irmãos* (2000), seu segundo livro que recebeu o Prêmio Jabuti, assim como sua obra de estreia *Relatos de um certo Oriente* (1989).

A narrativa de *Dois Irmãos* é ambientada em Manaus no século XX, entre 1908 e aproximadamente 1970, e podemos acompanhar a constituição de uma família aburguesada, de descendência libanesa, bem como seu desmantelamento no decorrer do romance. Em evidência estão os dramas e as tragédias vivenciadas pelos personagens numa família que vive sob administração da mãe - alicerce que procura evitar a desintegração familiar que a narrativa vai se encaminhar. Também são observados acontecimentos como a empregada feminina no mercado de trabalho, a falência do pai na representação do *pater familias* (ROCHA-COUTINHO, 1994), a ascensão da família nos moldes modernos, alimentada pelo aceleração industrial do pós-guerra, e também a revolução sentimental, que mediou (com certos limites) os casamentos na primeira metade do século XX, deixando a conquista e o romance fazerem parte do pacto matrimonial, que não eram considerados na família patriarcal de outrora.

O período histórico que contextualiza a obra, apesar de percorrer quase um século, tem seu auge narrativo por volta dos anos 1930 a 1970, nesse momento o Brasil está em acelerado processo de industrialização influenciado pelas políticas e tendências capitalistas do pós-guerra, implementadas nos governos de Getúlio Vargas (1930-1945), Juscelino Kubitschek (1956- 1961), e também durante o período da ditadura civil-militar (1964- 1985). Essas mudanças evidenciam diversas problemáticas sociais que são presentes na obra de Hatoum, como o constante flerte com o passado escravista e patriarcal que deixou heranças culturais no imaginário coletivo, e ao mesmo tempo em que almeja o futuro, industrial, tecnológico e culturalmente diverso.

Essa oscilação entre passado e futuro é constante na narrativa de *Dois Irmãos*, a tradição e o progresso reverberam fortemente nas relações sociais, especialmente na família, sobre o qual o foco narrativo se detém. A mãe, Zana, apesar de ser a administradora do lar e a grande influenciadora nas decisões tomadas, também mantém um exercício de domínio patriarcal em relação aos filhos, marido e empregados, pondo-se como porta-voz dos costumes sustentados pela sociedade semi-patriarcal escravista brasileira apontada por Freyre (2013).

A família moderna (ROCHA-COUTINHO, 2003) sucede a família tradicional patriarcal, alinhando-se aos requerimentos da industrialização. A mãe administra o lar, constituído nuclearmente (mãe, pai, filhos), encarregada também da educação dos filhos, juntamente com o Estado, ao passo que o pai torna-se representante do empreendimento industrial, provê o sustento do lar e passa a ser ausente, e os filhos, nessa estrutura, submetem-se as ordens dos pais. Mesmo que modernizada, porém, a figuração familiar ainda mantém fortes relações com a hierarquia e costumes deixados pelo patriarcado.

Na narrativa podemos perceber que essa oscilação de costumes e valores é amplamente explorada, e dela partem algumas divergências entre os personagens, principalmente entre Zana, que sustenta a tradição vinculada ao passado, mesmo que com oscilações, e Rânia, a filha mais nova, que assume posturas típicas da mulher do século XX, que adentra no mercado de trabalho, e, pela ascensão do feminismo e da informatização, rompe com expectativas como, por exemplo, o casamento, destino esperado para toda mulher burguesa. Mas, apesar dessas atitudes que questionam a lógica semipatriarcal, Rânia é uma identidade em formação que não rompe completamente com o passado.

A SOCIEDADE BRASILEIRA DO SÉCULO XX

Em meados do século XX, houve, mais acentuadamente, um afastamento de categorias organizacionais universais, como noções fixas de família, gênero, raça, cultura e tradição. Essas categorias começam a ser deliberadamente confrontadas, e as narrativas contemporâneas trazem às obras problemáticas relacionadas ao pertencimento, questionamento e enfrentamentos de estruturas sociopolíticas em decadência, como o patriarcalismo, evidenciando o momento transitório em que diversas culturas e histórias se perpassam e convivem, mesmo em oposição. Nesse sentido o contemporâneo³ não se apresenta necessariamente como: “aquela [obra] que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente” (SCHOLLAMMER, 2009, p. 10).

Linda Hutcheon (1991) traça algumas características da produção ficcional pós-modernista, entre elas a constante presença do passado, não de maneira saudosista, mas sim revisionária e engajada politicamente, lançando luz sob o tear histórico que rege(u) as relações sociais e culturais, determinando papéis específicos aos indivíduos determinados por gênero, etnia, classe social, entre outros. Assim. “o pós-modernismo volta a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento para nós no presente” (HUTCHEON, 1991, p. 126), assinalando para a necessidade de uma retomada crítica.

A historiadora Emília Viotti da Costa (1999) esmiúça as relações sociais do Brasil, e embora trate especialmente do século XIX, suas considerações também são aplicadas ao contexto social da obra *Dois Irmãos*, considerando que os projetos de industrialização e urbanização, até pelo menos o início do século XX, se limitaram, principalmente, às cidades litorâneas, onde a chegada de produtos exportados, assim como mão de obra, era facilitada pelo aceso ao mar pelos portos. Dessa forma, Manaus, no interior do país, situado no Norte incorporada à Amazônia, é desenhada na narrativa como uma cidade que está começando a desenvolver-se em decorrência da presença do porto de Manaus, por onde a promessa do progresso via sua porta de entrada. De acordo com Costa:

As transformações ocorridas na segunda metade do século XIX – desenvolvimento de ferrovias, imigração, abolição da escravatura, crescimento relativo do mercado interno e incipiente industrialização – não foram de molde a alterar profundamente os padrões tradicionais de urbanização que se definiram no período colonial (1999, p. 233).

Com o processo de industrialização e desenvolvimento econômico, proliferam-se também novas ideologias e projetos culturais, que se distanciavam da ordem patriarcalista em que o Brasil esteve submerso por mais de três séculos. Com isso, estas novas ideologias permearam a tradição patriarcal, sem a destituir completamente de poder e influência social, evidenciando o caráter pós-modernista de que as ficções apresentam mundos opostos convivendo diariamente. Assim, nota-se que o patriarcado trajou uma nova roupagem, adequando-se a industrialização e mantendo sua hegemonia nas relações.

Especialmente os avanços nas concepções familiares, na primeira metade do século XX, foram atreladas à revolução sentimental (DEL PRIORE, 2013), não abandonando completamente valores patriarcais, mas concedendo à mulher certa liberdade para escolher seus parceiros, além de

³ Aqui utilizamos as palavras *contemporâneo* e *pós-modernismo* com o mesmo sentido. Hutcheon (1991) traça algumas diferenças terminológicas, ao mesmo tempo que Schollammer (2009) aproxima o contemporâneo a discussão proposta pela autora.

uma certa autonomia, ainda que semirreclusa ao lar, mas que, mesmo assim, permitiu a ela expandir seu círculo de influência. Conforme salienta Maria Lúcia Rocha-Coutinho, Era “[no] espaço privado, onde ela reinava quase absoluta” (1994, p. 23). Vale salientar que esta pequena liberdade lhe atribuída pautava-se na gestão econômica patriarcal, uma vez que “as mulheres deveriam ter poder de decisão e controle apenas naquelas áreas em que os homens haviam renunciado” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.103). Geralmente esses espaços limitavam-se a organização da casa, educação dos filhos e interações sociais proporcionadas por festejos. De qualquer modo, estas atividades em que permitiram às mulheres traços de autonomia foram importantes para que elas pudessem expandir suas estratégias de persuasão indiretas, visto que a autonomia da voz ainda se lhes mostrava a algumas décadas de distância.

Em *Dois Irmãos*, podemos observar essa dupla moral investida na mulher, como, por exemplo, a convivência da tradição e do progresso (termo empregado por Costa, 1999) na esfera das relações sociais e comportamentais, em Zana e Rânia. Este jogo entre opostos é recurso importante pra as obras pós-modernistas, que entende, aponta e as confronta, mas “[...] se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois.” (HUTCHEON, 1991, p.142) conforme presenciamos na narrativa.

Zana, na perspectiva acima apontada, é mantenedora de alguns dos valores patriarcais da gestão do lar, que é onde ela exerce a soberania materna, a rainha do lar – termo que ascende especialmente com o advento da família moderna, alinhada à industrialização. Essa ascensão da importância de Zana na casa, sua capacidade de influenciar os membros da família e arquitetar seus planos para manter Omar sempre a seu lado, torna-se (subvertendo o conceito de avanço pela emancipação da mulher) o meio pelo qual ela perpetua os valores patriarcais, oprimindo e invalidando os filhos e empregados, demonstrando preferência pelos filhos de sexo masculino. Esta ação feminina de endosso a valores do universo do homem é expressa nos comentários abaixo de Rocha-Coutinho:

o controle, a perfeição exigida do lar e das crianças, a insistência de que a mãe tem sempre razão, é a versão feminina do machismo, ou seja, seu equivalente da força do poder masculino que a mulher usou para contrabalançar ou mascarar sua vulnerabilidade, sua dependência econômica, sua subestimação pela sociedade e por si mesma (1994, p. 63).

Na obra, Zana exerce o mando sobre todos na casa. Isto se detecta na diferença de tratamento entre os filhos Omar, Yaqub e Rânia, escancarando-se especialmente no que tange ao casamento. O matrimônio deveria ser o destino glorioso da mulher na sociedade patriarcal, de preferência na juventude, como é assinalado por Freyre (2013). Este ainda observa que a solteirona era um incômodo para os pais, uma vergonha aos olhos da sociedade. Noutras palavras, não contrair núpcias configurava a derrota feminina, digna de pena coletiva. Contudo, o mesmo olhar judicativo não se aplicava aos homens, haja vista que gozavam de todas as liberdades e possibilidades de inserção social, havendo possibilidade de casarem praticamente em qualquer idade. Assim, Zana deseja que a filha se case, mas não almeja o mesmo destino para os filhos: “‘E para que serve uma noiva, querida? Ele [Omar] é tão feliz assim’, acrescentou Zana. ‘Minha filha é quem precisa de um noivo. Tu também Zahia... Quantos aninhos vais fazer?’” (HATOUM, 2000, p.136).

Apesar do desejo de Zana, Rânia não se casa e assume o comércio do pai, Halim, inserindo-se no mercado de trabalho, aliando-se ao progresso econômico que se deu na sociedade brasileira a partir da segunda metade do século XX. Rânia também é quem mantém a família financeiramente na velhice dos pais. Juntamente com Yaqub, ela renova a loja do pai, evitando a falência: “Rânia dirigiu

a reforma da loja [...] em menos de seis meses a loja deu uma guinada, antecipando a euforia econômica que não ia tardar” (HATOUM, 2000, p.131).

Patenteia-se que a mulher atrelada ao mundo trabalhista, especialmente a partir dos anos 1950 no Brasil, alinhava-se à industrialização e modernização do país. Mesmo assim, o trabalho feminino ainda era visto como subsidiário ao masculino, o chefe de casa. Nesse sentido, na narrativa percebe-se que, apesar de Rânia ser excelente vendedora, pouco crédito lhe é atribuído: “Fez um acordo com esses regatões, que no início a desprezaram; depois, acreditavam ou fingiam acreditar que Halim se escondia por trás da negociante astuta” (HATOUM, 2000, p.95).

A modernização dessa personagem exemplifica o que a historiadora Mary Del Priore (2013) teoriza, isto é, um Brasil em processo de industrialização, que modificou as relações superficialmente, mas que não se desvinculou de ideologias machistas e sexistas herdadas do sistema patriarcal. Por conseguinte, por mais que a mulher trabalhasse, seu destino final deveria ser o casamento. O lar e os filhos seguiram constituindo o imaginário feminino, a promessa de felicidade, o objetivo de vida, e foi amplamente divulgado por filmes hollywoodianos, revistas, novelas, programas midiáticos.

Essa semiliberdade feminina constitui uma das faces a dupla moral da sociedade, não apenas brasileira, em que a mulher até poderia acompanhar o desenvolvimento industrial e participar ativamente desse processo, desde que não fosse um projeto permanente e ela retornasse ao lar, a fim de exercer, por meio da afirmação cultural do matrimônio, o papel de mãe, rainha do lar, figura fetichizada, vestida de sua mais preciosa posição social. Endossava-se, dessa forma, a ideia de que o instinto materno era intrínseco à mulher: “a família recentra agora em torno da mulher-mãe. Ela passa a ser a principal responsável pelo bem-estar da criança e do esposo [...] cada vez mais ausente em seu trabalho fora de casa” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 29).

Zana representa esse flerte com a modernização das relações que deu a mulher algum espaço de fala, mesmo que ainda nesse estreito círculo, e ainda vincula-se às tradições patriarcais na decisão de tornar-se a mulher do lar, a matrona com seus mandos e desmandos, além de sua gestão familiar também ser pautada no machismo especialmente direcionado aos filhos: “Rânia significava muito mais do que eu [Nael, filho da empregada e narrador], porém menos que os gêmeos [Yaqub e Omar]” (HATOUM, 2000, p.29). Nesse excerto a perpetuação de valores patriarcais acerca da importância do filho é evidenciada e confirma-se durante a narrativa, uma vez que a grande preocupação de Zana com a filha é que ela se case com um homem de extração burguesa para garantir a ela uma casa com filhos, preservando, assim, a classe social a que pertenciam:

[Rânia] não respondia as cartas de galanteio enviadas por médicos e advogados [...] às escondidas a mãe convidava algum pretendente para o jantar de seu aniversário [...] ‘Vais ficar uma solteirona, filha. É triste ver uma moça envelhecer assim’” (HATOUM, 2000, p.95-96).

O declínio da importância do patriarca na família moderna

Halim tem sua função paterna bem delimitada aos moldes patriarcais, alinhando-se também ao pai da família moderna, que se distancia do lar para empreender o sustento do lar conforme os moldes industriais, contudo esta figura masculina é um tanto quanto falida, desprovida da autoridade que tivera outrora. Ele torna-se coadjuvante em sua casa, uma figura secundária, passa a ser odiado e até mesmo anulado, representando posturas passivas. Esta decadência acontece, pois, na sociedade moderna, o “pai perde a soberania de Deus [...] para se tornar o patriarca do empreendimento industrial” (ROUDINESCO, 2003, p. 21), afastando-se do lar, que passa a ser gestado quase

exclusivamente pela mulher. Até mesmo a relação de Halim com os filhos é enfraquecida, isto é, como aponta Elisabeth Roudinesco, “o poder paterno viu-se, com isso, amesquinhado” (2003, p. 17). Na narrativa, Halim, como pai e esposo, tem sua importância dissolvida pela presença imperativa de Zana na esfera do lar, mas também por seus filhos, pois Yaqub destaca-se pela independência precoce, Omar pela rebeldia e Rânia por tomar o lugar do próprio pai no comércio, fazendo a loja prosperar como Halim nunca havia conseguido.

Halim preparava uma reação, uma punição exemplar, mas a audácia do Caçula [Omar] crescia diante do pai (HATOUM, 2000, p. 33).

[Rânia] Fez uma promoção de mercadorias e torrou o encalhe, as coisas velhas, de um outro tempo” (HATOUM, 2000, p. 130).

Zana, mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos. Ele, paciência só, um Jó apaixonado e ardente, aceitava, engolia cobras e lagartos, sempre fazendo as vontades dela (HATOUM, 2000, p.54).

A autoridade paternal é substituída pela mulher, e apesar da troca de papéis na gestão do lar, as heranças patriarcais permanecem com Zana e sua administração. Nessa linha de raciocínio, o foco maior é concedido à maternidade, e a personagem assume posturas ardilosas e indiretas para atingir seus objetivos como destaca Rocha-Coutinho (1994) que as mulheres tinham meios informais para exercer controle sobre os homens, que iam desde o manuseio de informações, até recusa de alimentação e sexo. Percebemos, dessa forma, a influência ordenada e planejada de Zana para atingir seus objetivos. Para ela a aspiração de um casamento bem-sucedido relacionava-se diretamente com ter filhos. Por sua vez, Halim, não os queria, mas as articulações indiretas de Zana o convence: “não queria filhos..., no entanto, teve de ceder ao silêncio da esposa e ao tom imperativo da frase posterior ao silêncio. Ela sabia insistir, sem estardalhaço” (HATOUM, 2000, p.66).

Del Priore (2013) explana que a mulher era vista, especialmente por esses métodos indiretos de influência como sorrateira, ardilosa nos jogos de manipulação, “[...] afinal, sermões difundiam a ideia de que a mulher podia ser perigosa, mentirosa e falsa como uma serpente” (DEL PRIORE, 2013, p.10). Evidenciando o que Roudinesco (2003) aponta como premissa social que, após a ascensão feminina e a ampliação de sua importância na família, a gestão do lar adquire tendências muito hormonais, frágeis e imprecisas. Logo, a família administrada pela mulher iria absorver tais características, e com isso estaria destinada à ruína, atribuindo a culpa à gestão feminina.

Em *Dois Irmãos*, Zana é apresentada como a personagem de maior influência sobre todos os demais, e a família desmantelada que nos é revelada ao longo da narrativa é fruto da obsessão materna, aliada à necessidade irrefreável de controle de todos ao seu redor, especialmente de Omar: “E ela permitia por alguma razão incompreensível [a ida de Yaqub ao Líbano], por alguma coisa que parecia insensatez ou paixão, devoção cega e irrefreável, ou tudo isso junto, e que ela não quis ou nunca soube nomear” (HATOUM, 2000, p.16).

CONCLUSÃO

O constante enlace dicotômico entre o presente e o passado nas relações sociais do romance *Dois Irmãos* evidencia a dupla moral, o jogo entre tradição e progresso que esboça o retrato brasileiro no século XX, que avançava em direção à industrialização capitalista, e a modernização das cidades. Nesse processo estavam incluídas pautas sociais, como o feminismo, que alavancava a participação da mulher (ainda nesse momento não podemos chamar de emancipação) na gestão do lar, como observado em Zana, e também a possibilidade de trabalhar, como verifica-se em Rânia. Ao mesmo

tempo, também há o revestimento dos valores patriarcais no sentido de atender o novo contexto a que o país se alinhava, ainda utilizando dessa herança para determinar papéis, atribuir valores diferenciados aos filhos, colocando a mulher em frequente desvantagem frente, deslegitimando-a quando os preceitos impostos pelo casamento não eram cumpridos. Essa relação é apresentada pela relação entre Zana e a filha Rânia, que não pretende seguir as tradições patriarcais.

Nesse sentido, Zana é, na obra, a mais importante personagem a sustentar os valores patriarcais em suas relações com os outros, além de sustentar a posição de ‘rainha do lar’ (ROCHA-COUTINHO, 1994), responsável por administrar os subalternos, cumprir o papel da esposa e mãe cuja interação social é majoritariamente fundada no lar. Desenhando a representação da mulher burguesa semi-patriarcal, descrita por Freyre (2013). Ao mesmo tempo, ela tem um grande papel, não apenas como cuidadora mas como influenciadora das decisões tomadas pelos membros da casa.

Por causa dessa ascensão da importância feminina no lar e da família moderna descrita por Roudinesco (2003) o pai perde a soberania no lar, passando a ser composto de posturas enfraquecidas, sendo muitas vezes passivo nas tomadas de decisões. É o que acontece com Halim. Ele torna-se marginalizado tanto na casa, porque Zana impera, e também em seu comércio, onde Zana quase o expulsa para trazer ao local a modernização, renovar mercadorias, aliar-se ao progresso prometido, deixando Halim em segundo plano.

Com isso, evidencia-se que *Dois Irmãos* apresenta em sua temática pautas relevantes a serem levadas à luz, uma vez que nosso país, ao passar por vários séculos de escravidão aliado ao regime patriarcal, ainda carrega em sua cultura traços dessa ferida social. Assim, Hatoum, ao apontar as novas roupagens dadas para esse sistema patriarcalista, desnuda a complexidade da tradição e a dupla moral inserida nas alcovas da família de Zana, mas que representam muito do que ainda precisa ser superado.

REFERÊNCIAS

COSTA, Emília Viotti. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. 6. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Global, 2013.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

RETRATO LITERÁRIO NA AMAZÔNIA ORIENTAL

Francisca Érica dos Santos Souza (UEMASUL)

RESUMO

Esta pesquisa vem para dar visibilidade à literatura dos poetas e poetisas das causas populares. Essas pessoas se destacam pela vida inteira dedicada aos movimentos populares, por sua expressão poética onde descrevem sua vida e à vida de trabalhadores e trabalhadoras que vivem às margens da sociedade, manchada pela desigualdade social. O estudo pretende-se, a partir de pesquisa bibliográfica, analisar de forma complementar, as poesias “Porque Estão Calados?” de Charles Trocate e “Concentração de Direitos” Diva Lopes. Como metodologia foi feito um apanhado para verificar produções a respeito do tema e assunto, mostrando que nos movimentos populares por meio do poema é a descrição (movida por emoções em tons de revolta) da realidade. Dessa forma, objetivasse verificar o poético nas causas populares, evidenciando por que se faz necessária uma poesia engajada, voltada para a resistência de uma população menos favorecida. Mas que acredita na possibilidade de construir uma sociedade igualitária para todos (as). A poesia surge como um dever de expor ideologias voltadas a tais conflitos, deixando de lado uma poesia de estilo capitalista e burguês, a literatura ganha uma nova roupagem com caráter de revolta que vai em busca da sua essência perdida, focando a realidade. E com o passar do tempo nasce uma poesia de cultura à resistência que desempenha um papel de resposta aos sinais de modernização. A poesia traz consigo uma força de oposição ao embate aos grandes projetos que não beneficia os povos tradicionais da Amazônia, mas que levam suas riquezas naturais e o povo segue resistindo para não levarem sua cultura e identidade.

Palavras-chaves: Literatura engajada. Linguagem poética. Resistência.

INTRODUÇÃO

A poesia é a forma de expressão literária que nasceu simultaneamente com a Música, Dança e o Teatro, em época que remonta à Antiguidade histórica. Na Grécia antiga, alguns poetas declamavam seus versos junto com a música, o que permitiu a poesia se reconstruir ao longo dos anos e se renovar a partir de adaptações para o mundo atual. Os poetas buscavam se recriar por meio da realidade, que se faz presente deixando seus versos mais livres.

A forma da composição em prosa já perpassava como algo comum em escrituras de ampla e magnífica coordenação, obtendo pouco sucesso ao tentar passar a emoção e a abrangência dos anseios, dos mais profundos aos mais rasos.

Esta pesquisa vem para dar visibilidade à literatura dos poetas e poetisas das causas populares. Essas pessoas se destacam pela vida inteira dedicando-se aos movimentos populares, por sua expressão poética onde descrevem sua vida e à vida de trabalhadores e trabalhadoras que vivem às margens da sociedade, manchada pela desigualdade social.

O ser poético traduz à sua realidade através dos sentimentos que deixa fluir e envolver o cotidiano, transcende situações, armazena fatos e conhecimentos distintos. No caso das poesias “Concentração de Direitos” de Diva Lopes e “Porque Estão Calados?” de Charles Trocate, que serão analisadas no presente trabalho, não há interligação entre elas no que diz respeito à escrita, pois uma é de leitura mais densa e a outra uma leitura mais leve. As poesias se completam por ter um mesmo objetivo: a luta pela construção de um mundo novo, plantar ideias coletivamente que levam a ações transformadoras com o propósito de viver e sair da mercê de uma sociedade individualista em que os direitos são concentrados para poucos.

O interesse pelo tema é decorrente a minha aproximação com movimentos populares, entre eles o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST e Movimento pela Soberania Popular na Mineração - MAM. A luta do povo camponês é retratada em forma de poesia por Charles Trocate e Divina Lopes. Suas poesias não são “famosas”, porém são destaques nas místicas feitas em encontros do MST, MAM e outros movimentos populares, até mesmo nas escolas do campo, podendo apresentar descrições ideológicas de conflitos que os próprios camponeses lidam com os latifundiários.

E nesse sentido que a pesquisa realizou uma análise complementar das duas poesias “Porque Estão Calados?” e “Concentração de Direitos” mostrando que nos movimentos populares o poema é a descrição (movida por emoções em tons de revolta) da realidade, ou como diria Paulo Freire “da leitura de mundo, da mística, da coragem, da resistência”.

A análise das poesias alude ao descobrir poético dos conflitos vividos por pessoas que buscam vidas melhores e não querem ver seus direitos negados. Os principais livros utilizados nesta pesquisa é “Um Instante de Transgressão” de Diva Lopes e “Bernardo Meus Poemas de Combate”, de Charles Trocate. Os dois poemas trazem consigo uma literatura em que o povo grita seus direitos e sonha com uma sociedade mais justa. Além desses livros, as poesias que serão analisadas na presente pesquisa irão contribuir para o desenvolvimento do trabalho. “O ser e o Tempo da Poesia” de Alfredo Bosi que enfoca a Literatura e a cultura que transcende para todas as outras naturezas da arte e procedimentos da cultura humana.

No caso das poesias “Concentração de Direitos” e “Porque Estão Calados?” percebe-se a poesia mais do que uma arte. A linguagem poética é voltada para questões sociais relatando circunstâncias que registra realidades e experiências distintas com criticidade e alfabetismo social. O que proporciona conhecimento do cenário político e dinamismo social.

Por isso, os poetas das causas populares buscam um olhar diferenciado para seus versos, que se constroem enquanto poeta junto com povo e demonstram essa expressividade popular nas suas produções, levando em conta que é preciso se renovar enquanto escritor. Proporciona ao leitor refletir sobre os momentos históricos do país e dos sujeitos inseridos, assim, procuram sempre dialogar com o povo mesmo que não convivam diariamente no mesmo ambiente, mas no momento presente na realidade de determinada população. Esses poetas engajados descrevem e mostram caminhos para buscar transformações nas realidades dessas pessoas através de suas produções literárias. Dessa forma o leitor engaja-se profundamente de descobrir e desvendar a linguagem do mundo, interpretando a sociedade.

O FAZER LITERÁRIO

As primeiras manifestações da arte literária surgem nos três primeiros séculos do Brasil colônia, com a primeira geração do romantismo, nesse momento a literatura obedece às regras impostas por Portugal. Essa literatura brasileira começa a sair dos traços portugueses, ganham certa singularidade, surgindo manifestações literárias com aspecto nacionalista que exprimia seu diferencial.

O romantismo foi período em que os poetas tiveram mais maturidade, focando nos aspectos românticos e sociais, inseridos nos versos. Os romancistas traziam em suas obras anseios, pois expressavam os sentimentos e histórias, angústias e desejos reais e significativos para a literatura brasileira.

A autonomia da literatura brasileira foi criando um caráter próprio na segunda e terceira geração do romantismo, a partir do século XVIII, mas foi no século XIX que os poetas e suas obras literárias tiveram característica nacionalista, havia limitações e poucos leitores que apreciava essa literatura escassa. Com o passar dos anos, já no século XX, as produções literárias percorrem outros rumos, os escritores se reinventaram nas normalidades para evolução das produções, com o tempo resultou-se em uma literatura mais moderna. Segundo Candido (2002), “assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual”.

A terceira geração do romantismo tinha um caráter libertário trazendo reflexões sobre o momento histórico, ainda vertigens do Brasil colônia. Um dos principais poetas dessa geração foi Antônio Frederico de Castro Alves, suas poesias eram inovadoras que desafiava a realidade da época. Trazendo em seus versos questionamento sobre a escravidão, lutas de classes, soberania popular e o modelo do sistema que não favorecia os mais pobres.

Portanto, o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim), sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal, (CANDIDO, 2002, p 40).

A transição da segunda para terceira fase do romantismo brasileiro tinha como principais fatores as escritas da terceira geração do romantismo, mostrando a atual realidade da sociedade em suas obras, abordando o sujeito sobre os acontecimentos locais e nacionais. Os poetas direcionavam seus versos também para natureza dos autores desse período, como Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, destacavam em suas poesias exaltação à natureza, o amor a sua nacionalidade, isso era o

grande diferencial desses poetas que estavam chegando e ganhando seus espaços enquanto escritores. Tentavam recriar um modelo de linguagem nos seus escritos para que o próprio leitor se encontrasse nas entrelinhas de seus versos.

Outras dimensões da literatura foram tomadas com a chegada do Modernismo, quando alguns artistas da corte brasileira de São Paulo foram para Europa estudar e buscar novos rumos para arte e assim se renovar enquanto artista.

Esse período ficou conhecido como um momento de rupturas na arte cultural no Brasil. Um período que também movimentou a política e economia do país, contrapondo uma grande parcela da sociedade, onde seus partidos políticos não tinham interesse às novas tendências atribuídas pelo movimento modernista, valorizando ainda as tendências artísticas do passado.

Em 1922 com a realização da Semana da Arte Moderna, momento em que vários artistas viajaram à Europa trazendo um novo modelo de manifestações artísticas, tinham como objetivo focar a semana para impressionar a grande burguesia de São Paulo. A pintora Tarcília do Amaral e seu companheiro o poeta Oswald de Andrade, entre outros, organizaram o evento para mostrar uma roupagem nova para a arte literária no Brasil. Com esses acontecimentos da semana da arte moderna a literatura também se renovou, os poetas ficaram mais livres para expor seus modelos de escrita, desconstruindo algumas condutas da sociedade, assim não só a literatura como as outras formas de expressão usando a arte para desconstruir e fazendo o sujeito refletir sobre o país que estava vivendo naqueles tempos.

Apesar das falhas que tiveram na própria organização do evento, pelo fato de alguns artistas faltarem e a maior parte do público não compactuar com esse novo modelo de arte, o momento ficou conhecido como “fase heroica” devido à ousadia que os seus organizadores dirigiram ao movimento. Mas mesmo com alguns deslizos, os artistas continuaram nas divulgações desse novo modelo de fazer arte, com o objetivo de solidificar a imagem de uma transformação cultural.

Apesar das influências, vinda da Europa, no geral, o que os escritores buscavam eram dar uma roupagem nacional para arte brasileira, tirando essa imagem europeia. Assim, não precisariam ir atrás de ideias vinda de fora. Nesse período a poesia ganhou um ar mais popular, seus versos ficaram mais livres, destacando a ironia que se tornou mais frequentes.

Os poetas revolucionaram as escrituras rompendo com o tradicionalismo, esse primeiro momento foi considerado a fase mais ousada do Modernismo brasileiro. Mário de Andrade destacou que os mobilizadores dessa fase tinham o “espírito destruidor” que se espalhou nacionalmente.

Na segunda fase do modernismo em 1930 e a terceira em 1945 foi o período que teve um caráter mais construtivo e de transformação. Foi nesse momento que as produções literárias tinham como principal foco a sociedade que ainda sofriam traumas da Segunda Guerra Mundial. O período ficou marcado pela chegada da Revolução Industrial, paralelo com o avanço da ciência.

Em 1934 com Getúlio Vargas na presidência, o Brasil estava passando pelo que se propagou uma nova instituição. A sociedade observava “A Banda Passar” com a ditadura militar. Com a ajuda da burguesia da época e as grandes indústrias, Vargas se manteve no poder como ditador até o final da Segunda Guerra Mundial.

O período da ditadura Vargas foram momentos de repressões para quem tentasse utilizar à arte, os meios de comunicação ou qualquer outra “liberdade de expressão” que iria contra o regime militar. Vários artistas foram se exilar em outros países para não serem presos ou torturados. O momento era de censurar os intelectuais que atrevessem a denunciar a situação que o país estava vivendo.

Na ditadura, a literatura ganhou uma nova cara. As produções literárias apresentaram um estilo de ordem política, social e religiosa. As produções eram mais elaboradas tanto nas poesias e em outros gêneros textuais devido à maturidade da literatura nesse momento. É nesse contexto que a Literatura vereda seu próprio caminho com o nascimento do romance arrebatador e a irreabilidade de revelação desses tempos nebulosos em que aconteceu o exílio de muitos intelectuais (artistas).

Compreende-se o Movimento Modernista como um avanço para um novo modelo de se fazer literatura, os fatos históricos revolucionavam o momento, assim o fazer literário caminhava junto com essas transformações. Os artistas não ficaram presos ao comodismo do passado, sempre se permitindo a buscar inovações sem se prender, quebrando tabus que antes os aprisionavam.

Literatura: uma reprodução da realidade

Para entender à literatura, como forma de analisar realidades, se faz necessário compreender o momento que determinado texto se constituiu, entendendo para qual necessidade foi escrito e de que forma será utilizado como instrumento de transformação social.

Segundo Massaud Moisés “não é de hoje que filósofos, estetas, críticos e historiadores vêm procurando conceituar a Literatura dum modo convincente e conclusivo” (2011, p. 24). Quando se fala em literatura, tentamos não defini-la, mas capturá-la e transfigurá-la, assim o leitor acaba projetando a leitura para sua própria realidade. É preciso pensar a forma que se configura para cada leitor, entendendo que o universo de um texto não é real até o momento em que, no decorrer da reflexão da leitura o mesmo ver semelhanças a do mundo físico, Massaud destaca que:

Foi preciso que a Psicologia e a Filosofia da Linguagem ou Semiologia se interessassem pelo assunto para que a discursão ganhasse pertinência. Tomemos à guisa de amostra, o conceito proposto por Thomas Clark Pollock: “Literatura pode ser definida como o enunciado de uma experiência controlada”, ou, de modo mais explícito, consiste na “expressão de uma experiência do escritor através do enunciado de uma série de símbolos capazes de evocar na mente do leitor adequadamente qualificado uma experiência controlada, análoga, embora não idêntica, à do escritor.” Tal conceito, que ainda não escapa de conceder primazia a uma qualidade da Literatura (a transmissão de uma experiência), implícita a ideia de conhecimento, a de que a arte literária constitui um tipo de conhecimento, diferente dos demais pelo signo empregado (MASSAUD, 2011, p. 28).

A literatura quando é estudada numa percepção histórica, percebe-se o quanto a linguagem literária é carregada de subjetividade, permitindo “enxergar” à realidade que se refere. Trazendo experiências de vida atreladas ao conhecimento, capazes de enquadrar o leitor no determinado assunto exposto.

A produção literária no modernismo e pós-modernismo ganha um caráter voltado para as questões sociais. A poesia vem com um aspecto de versos livres onde os poetas e poetisas deixam visível uma literatura mais engajada. Carlos Drummond de Andrade é um dos poetas contemporâneo que dar destaque as questões políticas, econômicas, culturais e socioambientais. Segundo Sartre (1993, p. 20) “o escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar [...] Não se pode desvendar senão tencionando mudar”.

O desvendar que Sartre apresenta tenta transformar uma realidade, manchada pelo capital buscando uma autonomia neutra acima de qualquer outro interesse voltado para as grandes classes. Assim, a classe menos favorecida vai ser capaz de se reconhecer nessas poesias por saberem que de

alguma forma suas vozes serão ouvidas, devido esses poemas serem reflexão de uma sociedade que resisti para que suas ideologias não sejam reprimidas ou extintas. Bosi (2000) afirma que:

No entanto, a poesia tem mudado de face através de séculos e séculos de civilização. As condições em que vivem os povos ou os grupos de uma sociedade não são constantes. O trabalho do Homem foi gerando uma consciência do seu lugar entre os seres da Natureza e os seus semelhantes. A realidade originária, pré-categorial, que era apreendida como um todo vivo pelos mitos, pelos ritos e pelos cantos primitivos, começa a ser repartida, classificada e, com isso, conotada pelos valores dominantes em cada formação social. Surgem os *pontos de vista* que servem de anteparo entre o homem e as coisas ou os outros homens. A *ideologia*, que é uma percepção historicamente determinada da vida, passa a distribuir valores e a esconjurar antivalores, junto à consciência dos grupos sociais (BOSI, 2000, p. 117).

Com a evolução da poesia que ganha outras faces, outros estilos, sem perder a essência poética, os poetas contemporâneos falam de suas realidades, mostrando com o decorrer do tempo que foram também atingidos pelo modelo da sociedade capitalista. Para entender essa “poesia engajada”, o poeta Carlos Drummond de Andrade destaca nitidamente na poesia “Montanha Pulverizada”, onde relata a maneira brusca que o projeto de mineração atingiu sua cidade de Itabira-MG. Drummond criou poesias que pudesse libertar as aflições que sentia. Ele quis repassar para os leitores essa mesma sensação enquanto escrevia, ou seja, queria envolver os leitores a ponto de fazerem os mesmos se questionassem e refletissem com aquele modelo de desenvolvimento que estava chegando em Itabira. O poeta relata minuciosamente os danos causados em sua região quando diz em seus versos:

Chego à sacada e vejo a minha serra
A serra que era do meu pai e meu avó
De todos os Andrades que passaram e passaram
A serra que não passa

Era coisa de índios e tomamos
Para enfrentar e presidir a vida
Neste vale soturno, onde a riqueza maior
É sua vista contemplada.

Essa manhã acordo e não há encontro
Britada em bilhões de lascas
Deslizando em correias transportadoras
O trem monstro de 5 locomotivas¹

Neste trecho de seu poema, Drummond revela o desgaste ambiental, social e cultural sobre o “nada” que se transformou Itabira. A angústia em saber que não iriam restar histórias para contar às próximas gerações que vier, onde o poeta destaca “de todos os Andrades que passaram e passaram, a serra que não passa”.

O poeta vai descrevendo o caos que se tornou sua cidade, com a vinda do “progresso” e o famoso “desenvolvimento”, onde a riqueza foi extraída e sua cidade ficou irreconhecível. Isso fica nítido no verso que diz: “essa manhã acordo e não há encontro” o poeta afirma o desconhecer do local que nasceu e viveu parte de sua vida.

¹ DRUMMOND DE ANDRADE, C. 1973.

Portanto, Drummond faz uma representação marcante de um grupo social precursor que se insere em seu próprio meio. O autor do poema coloca-se como um representante dos descontentes em relação ao contexto do progresso e desenvolvimento de sua cidade com a vinda dos impactos que o setor mineral poderia causar.

Apesar do sentimento e piedade sobre sua terra, Drummond, ainda sim, acredita que suas poesias poderiam ser uma forma de denunciar esses impactos. Além do poeta desabafar suas angústias e medos, ele acreditava que sua realidade naquele momento poderia ser mudada, com sua literatura percorrendo longos caminhos e ganhando visibilidade e autonomia contando sua história e a história de seu povo. Nesse sentido que Bosi (1977) destaca em sua obra:

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos (BOSI, 2000, p. 147).

A arte de Drummond continua mais viva que nunca por meio de suas obras, com sua clareza em dizer nos seus escritos que esse “desenvolvimento”, vindo de grandes empresas, não seria para sua cidade e população, mas para o próprio sistema do capital. Tentou por várias vezes romper o discurso desses empreendimentos utilizando sua arte, rompendo barreiras quando fazia a escrita poética refletir em outros aspectos que não fosse algo comum. As poesias de Drummond se tornaram gritantes para os ouvidos do leitor, o poeta tentava repassar esse sentimento de busca pela justiça e que perdura até hoje nos seus versos imortalizados.

O engajamento social do poeta entende-se como fazer poético de reflexão, ao mesmo tempo em que denuncia os desastres causados pelo suposto desenvolvimento, não deixa de ser um elemento para politização, utilizando a poesia como fuga para protestar e resistir às barbáries.

A vertente da poesia acaba se estendendo a um olhar mais crítico em meio à sociedade que vivemos. Drummond deixa isso bem claro em seus versos, onde vários poetas populares se espelhavam nesse modelo de escrita, levando para seu cotidiano essa arte, fazendo dela a voz do povo. A escrita acaba se tornando uma arma para que possa romper com a desigualdade desse sistema. Segundo Bosi (2000): “Resistir é subsistir no eixo negativo que corre do passado para o presente; e é persistir no eixo instável que do presente se abre para o futuro”.

Assim, o fazer literário realiza funções de ideologias sociais, resistência, além de despertar nos leitores indagações, questionamentos sobre o modelo de sociedade que vivemos. A literatura chega com propósito de manifestar ações que sejam reflexivas, sobre momentos que os próprios poetas vivem, mas também ultrapassam tempos, deixando seu legado.

Retrato literário da Amazônia

A literatura brasileira abrange a região Amazônica com características próprias do seu povo, atraem olhares de pesquisadores (as) e literários (as). A literatura que brota na Amazônia é portadora de uma expressão de identidade que com o tempo virou uma expressão nacional. Apesar do preconceito, o norte e nordeste guardam grandes riquezas naturais vinda da Amazônia que são contadas por escritores (as) que vivem nessa região, trazendo sempre nas suas produções a real característica desse povo que tem como marco histórico as mazelas, conflitos que sempre ganham destaques nas grandes mídias.

A narrativa na Amazônia resiste e ganha destaque em suas literaturas, danças, comidas típicas e na literatura com alguns escritores Dalcídio Jurandir, nascido na Ilha de Marajó - Pará, suas

principais obras são Chove nos Campos de Cachoeira (1941), Marajó (1947), Três Casas e um Rio (1958). Outro ícone da literatura regional é Thiago de Mello, natural de Amazonas, que tem como principais poemas Estatuto do Homem, Faz Mormaço na Floresta, Faz Escuro Mas Eu Canto, entre outros. Esses dois escritores tinham algo em comum em retrata nos seus escritores a poesia regionalista e tantos outros do Pará, Maranhão e em toda a região Amazônica.

O amadurecimento dos poetas permitiu que mergulhassem as suas raízes com sensibilidade junto com a consciência crítica na rica coragem de um povo, que apesar de serem explorado e ter o sofrimento nítido em seus rostos, carregavam a humildade e generosidade nas suas vidas, as poesias desses grandes poetas obtiveram densidade e centralização, que fizeram de Dalcídio Jurandir e Thiago de Mello comprometido a serviço das causas populares.

Os dois poetas serviram e servem até hoje de inspiração para outros (as) escritores das causas populares, especificamente da região amazônica, que também retrata a dura e sensível vida, onde essa natureza serve de cenário poético, para escritores que se inspiram não só “contando” em suas poesias as belezas naturais dessa região, mas dando visibilidade a uma população que vive entorno de conflitos ao longo de sua história.

A Amazônia tem originado sucessivamente exportação de seus recursos naturais; tem sido um lugar de exploração exorbitante na extração de riquezas favorecendo outras regiões e outros povos. As pessoas que vivem nessa região procuram se construir a cada dia sem cessar, procurando meios de não perderem suas origens/identidades, apesar do desenvolvimento que a cada dia invadem a Amazônia, trazendo uma nova cultura para impor aos ribeirinhos, caboclos, quilombolas, indígenas, mas que resistem para não perderem suas tradições.

Desse modo, os poetas Thiago de Mello e Dalcídio Jurandir destacam nos seus escritos a história dos povos tradicionais da Amazônia. As lutas conquistadas que vem se superando em meio aos desgastes socioambientais sofridos nessa região. Quando se fala nessa literatura da Amazônia, não se pode fugir às referências da identidade de cada povo e seus costumes. Essas produções literárias destacam os seres e os acontecimentos, inspirado pela beleza de suas riquezas naturais, mas que ao mesmo tempo, causa sentimento de revolta que, por sua vez, tentam frear os impactos e conflitos exorbitantes em suas áreas.

Diante desse cenário que a poesia surge como um dever de expor ideologias voltadas a tais conflitos, deixando de lado uma poesia de estilo capitalista e burguês, a literatura ganha uma nova roupagem com caráter de revolta que vai em busca da sua essência perdida, focando a realidade. E com o passar do tempo nasce uma poesia de cultura à resistência que desempenha um papel de resposta aos sinais de modernização. A poesia traz consigo uma força de oposição ao embate aos grandes projetos que não beneficia os povos tradicionais da Amazônia, mas que levam suas riquezas naturais e o povo segue resistindo para não levarem sua cultura e identidade.

CONCLUSÃO

A poesia de Charles Trocate, Diva Lopes e de tantos outros poetas envolvido na luta permanente e insubmissa pela conquista de direitos que foram renegados, vêm ocupando e sendo vozes de tantos outros trabalhadores e trabalhadoras que plantam com urgência suas indignações. Aproximação dos versos à realidade contemporânea é reflexivo na capacidade da superação do ser humano quando resiste às encruzilhadas políticas.

Nesse contexto que o poeta vivo não se cala quando torna consciente que sua poesia é arma e movedor de encantamento e que, por isso, sobrevive ao chamado “desenvolvimento” que não é pra

todos mas com arte, consciência, recriam cotidianos com sentimento. Essa presença da linguagem poética nas duas poesias reforça a ideia de que a literatura é motivo de encantamento como teoria e refúgio, não apenas para o poeta, mas para o próprio leitor quando o mesmo se identifica com esses escritos que denunciam as condições humanas.

Assim, a simbologia do homem e mulher poeta/poetisa, é a prova viva de que a poesia sempre descobrirá um formato de pertencer à rotina do homem comum, e de que a poesia é sempre a palavra que faz refletir quando é levada em diversos espaços. Os poetas chegam com a tentativa de fazer agitar quem lê essas poesias de indignação com profundidade e amor pelo povo. A palavra a respeito do passado, presente ou futuro, a poesia não cabe ao poeta; é o poeta que pode valer-se da linguagem poética e fazer este uso para diferentes terminações e por diferentes meios.

As poesias de Charles e Diva têm essa característica instigante que entrelaçam caminhos reconhecendo as vontades de desestruturar aquilo que foi estabelecido reconstruindo a importância humana do cuidado com as pessoas e a natureza. Assim, as palavras se fazem presentes em diferentes meios e diferem de outros poetas, que permitiam seus gritos apenas no papel. Charles e Diva se apresentam como homem pós-moderno inserido em um conjunto no qual haja mudanças que modificam a percepção indiferente diante da realidade.

O entender dessa literatura é as tantas histórias não contadas, isso se torna tarefa de cada escritor e escritora engajado na luta por melhores condições de vida ao povo, para construir uma sociedade de memória histórica, produzindo respostas às indagações dos enigmas originados pelo capital, que permanecem enraizados, assim como se o mundo já tivesse crescido com eles.

A arte de combater às tentativas da destruição dos sonhos de tantas pessoas que almejam dias melhores, trincheiras da inventividade, manifestarem-se entre a rebeldia dos poetas e poetisas filhos/as da terra e da esperança, instalando esta ampla irmandade de companheiros na procura da dignidade invadida. Com essa poesia os escritores (as) se misturam no anseio da terra onde homens com linguagem da expectativa que apontam o horizonte e mostram que longe fica perto quando se caminha adiante em coletividade.

O poético das causas populares se vê na luta pela terra quando o sujeito exige aos grandes governantes uma qualidade básica de vida, trazendo dignidade para a população, com o suprimento de suas necessidades básicas. Portanto, a poesia e a política cultural dos movimentos populares especificamente do MST, revelam uma subjetividade habitual, assim entrelaçando narrativas imaginárias claramente apontadas: camponato, efetiva como o registro de autenticidade cultural, agrupando uma visão campestre e interminável de harmonia entre as pessoas e natureza. Desta forma, a escrita engajada é insistência do camponato que usa da literatura nas próprias atividades, cursos como formação política para crianças, jovens, adultos e idosos.

Portanto, Charles e Diva aprenderam a manejar seus poemas não para se consagrarem na literatura, mas para desconstruir o insatisfatório e que imposto para população. Isso é evidente nas suas poesias “Porque estão calados?” e “Concentração de direitos”, percebe-se através desses versos que o poeta e a poetisa percorreram caminhos que inovaram suas palavras. Essas poesias se divergem da primeira à última estrofe, mas sempre com sensibilidade e irreverência poética a qual os dois apresentam total domínio, porque fazem parte dessa construção do novo traçando a revolução através da cultura.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, Horácio, Longino. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Companhia das letras 2000.

BRITO, Rogerio Soares. **Revista Anagrama: Identidade Nacional Através da Literatura**. Paulo Ano 4 - Edição 4 – Junho-Agosto de 2011.

CANDIDO Antônio. **Romantismo no Brasil**. São Paulo - Universidade de São Paulo. 2002.

_____. **Literatura e sociedade Ouro sobre Azul**. Rio de Janeiro, 2006

CARTER Miguel. **Combatendo a desigualdade social O MST e a reforma agrária no Brasil**. editora Unesp 2010.

CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo 1974.

COELHO, Tádzio Peters. **Projeto Grande Carajás: trinta anos de desenvolvimento frustrado**. In: ZONTA, Márcio; TROCATE, Charles (Org). v 1. Marabá: Iguana Editorial, 2015.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. **Boitempo II**. Rio de Janeiro: Record, 1973.

GOHN, Maria da Glória. **Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos. Movimentos sociais e ONGs no Brasil na era da globalização**. Ed. 8. São Paulo: Loyola. 2010.

GREENPEACE. Fascínio e destruição. Disponível em <http://www.greenpeace.org/brasil/pt/O-que-fazemos/Amazonia/>. Acesso em: 03 Abril. 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução Ricardo cruz. Rio de janeiro: Imago Ed. 1991.

LEÃO, Alisson. **Amazônia: literatura e Cultura**. Ed. UEM, Amazonas 2012

LOPES, Diva. **Um instante de transgressão**. Maranhão: Imperatriz. Editora Àtica, 2011, 58p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos**. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições. 2005. 189 p.

MASSAUD, **A análise literária** Ed: São Paulo: Pensamento. 2011.

MST, Movimento dos Trabalhadores Sem Terra. **O tempo de criar do artista militante é o tempo do combate**. Entrevista com o poeta Charles Trocate. Disponível em <http://antigo.mst.org.br/node/16289>. Acesso em: 04. Abril. 2016.

NETO, Raimundo Gomes da Cruz. PINASSA, Maria Orlanda. A mineração e a lógica da produção destrutiva na Amazônia. IN: TROCATE, Charles. ZANON, Maria Júlia (Orgs). Elementos constitutivos do MAM – Movimento pel Soberania Popular na Miração. Pará: Marabá. Editorial iGuana., 2015, 192p.

NETO, Raimundo Gomes Cruz. Et all **Reflexão Amazônica**. Marabá: Iguana Editorial, 2015.
SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

TROCATE, Charles. **Bernando: Meus poemas de combate**. São Paulo. Expressão Popular, 207, 112p.

SOBRE MULHERES, ESCRITA E DENÚNCIA NA OBRA *MULHERES EMPILHADAS* DE PATRÍCIA MELO

Karen Larissa Martins dos Santos (UEMS)¹

André Rezende Benatti (UEMS)²

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a obra *Mulheres Empilhadas* (2019) da escritora brasileira contemporânea Patrícia Melo, pela perspectiva da crítica feminista, delinear a obra no contexto do feminismo contemporâneo e explorar o modo como são representadas as relações de gênero através da denúncia da violência sofrida pelas mulheres. Apesar de tantas conquistas femininas com o decorrer dos anos, ainda não foram suficientes para as mulheres serem livres na atual sociedade. Essa denúncia é feita através da obra literária, coloca em xeque os padrões que foram estabelecidos até a escrita feminina ter sua autonomia. Patrícia Melo vai expor a realidade de uma mulher brasileira em pleno século XXI, a literatura de autoria feminina brasileira dada ao público nos últimos anos tem acompanhado o desenvolvimento do modo da mulher estar na realidade extraliterária e como as convenções estéticas se relacionam com valores, atitudes e crenças que estão enraizadas em uma sociedade na qual é uma realidade que assombra quem nasce mulher. O método aqui aplicado deve levar em conta os diferentes contextos que constituem a categoria feminina - transferida para o mundo literário - e os padrões raciais, de classe, étnicos, sexuais e regionais que se cruzam com ela. Para avaliar as características, existem modelos conceituais dominantes de questionamento cultural. Nesta obra contemporânea, na qual se detém em subverter os valores estéticos e ideológicos que vem marcando época, a metodologia, baseia-se em conceitos adotados por teóricos pós-modernos e teorias de críticas feministas, como Constância Lima Duarte (2019); Jacqueline Pitanguy (2019); Heleieth I. B. Saffioti (1999).

Palavras-chaves: Crítica literária feminista. Mulheres Empilhadas. Escrita feminina. Denúncia

¹ Discente no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

² Docente e orientador no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

INTRODUÇÃO

A teoria crítica feminista estabelecida sob o signo do pós-estruturalismo é coerente com a promessa original da ideia do feminismo, nasce imbuída do desejo de promover o desmantelamento da opressão patriarcal e, em contrapartida, a emancipação da mulher no âmbito da Literatura que se traz neste estudo, o foco será a mulher enquanto escritora, sendo a escritora a ser contatada, Patrícia Melo. Escritora contemporânea, Patrícia Melo surpreende o público ao trazer obras que abordam narradores masculinos e com temas sobre assassinatos e outros crimes relacionados pela questão da classe social, além disso, traz em suas obras questões que até então, nas obras escritas por mulheres, eram apenas identificadas com temáticas autobiográficas ou com características domésticas dando ênfase.

Patrícia Melo (São Paulo, 1962) é romancista, roteirista, dramaturga e contista. Seu primeiro romance foi publicado em 1995, intitulado *O Matador* (1995), pelo qual ganhou prêmios na França e na Alemanha, foi reconhecido pela crítica e pelo público brasileiro. Antes de sua publicação final, *Mulheres Empilhadas* (2019), Patrícia Melo escrevia apenas sobre personagens centrais masculinos, caracterizados pela violência.

Para compreender o mundo da ficção nas obras de Patrícia Melo, é necessário compreender o desenvolvimento da literatura urbana brasileira a partir dos anos 1960 na qual tinha o vocabulário repleto de gírias e se tinha como tema as notícias, filmes e manchetes de *rap*.

Em "*Mulheres Empilhadas*" (2019), Patrícia Melo apresentará uma obra ficcional, mas com base de personagens na vida real. Nessa trama densa e emocional, as mulheres são as protagonistas. A história se passa no Acre, onde uma advogada foi enviada para relatar um caso local de assassinatos de mulheres a pedido de sua chefe para a produção de um livro sobre estatísticas de mortalidade feminina. Ao chegar à pequena cidade de Cruzeiro do Sul, ela enfrenta uma sociedade extremamente machista e retrógrada, na qual as mulheres indígenas eram invisíveis para as leis e o governo. A obra relata vários casos cruéis e alguns bem detalhados para uma espécie de denúncia feita pela autora sob crimes cometidos contra as mulheres.

APORTE TEORICO DE MULHERES NA LITERATURA

Embora o movimento feminista no Brasil ainda seja pequeno em questão de visibilidade social, ele teve uma grande vitória em uma de suas bandeiras ligada às mudanças econômica e social do país.

Pode-se dizer que a vitória do movimento feminista é inquestionável quando se constata que suas bandeiras mais radicais se tornaram parte integrante da sociedade, como o direito de a mulher frequentar a universidade, escolher sua profissão, receber salários iguais e candidatar-se ao que quiser. Tudo isso, que já foi um sonho utópico, faz parte do dia a dia da mulher brasileira e ninguém pode imaginar um cenário diferente. (DUARTE, 2019, p.26)

Aos poucos, com o tempo, foram se acumulando pequenas vitórias, mesmo com tamanha dificuldade enfrentada devido um sistema patriarcal e opressor. Apesar da nova geração desconhecer a real história do feminismo, a bibliografia referente a essa luta fica presa em torno dos anos 1930 na luta pelo voto, por isso se entende que a luta das mulheres pelos seus direitos fica apenas em torno de determinadas bandeiras.

As décadas em que esses momentos teriam obtido maior visibilidade, ou seja, em que estiveram mais próximos da concretização de suas bandeiras, seriam em torno de 1830, 1870, 1920 e 1970. Foram necessários, portanto, cerca de cinquenta anos entre uma e outra, com certeza ocupados por um sem-número de pequenas movimentações de mulheres, para permitir que as forças se somassem e mais uma vez fossem capazes de romper as barreiras da intolerância, abrindo novos espaços. Em cada um deles, identificamos algumas escritoras feministas, à guisa de ilustração. (DUARTE, 2019, p.27-28)

O primeiro momento das mulheres em suas letras iniciais, surge no século XIX, no qual as mulheres brasileiras, em sua grande maioria, viviam em bolhas e imersas em uma cultura rígida e machista. Surge então a primeira bandeira, na qual veio se tornar uma das mais importantes que é o direito básico, que na época era reservado apenas para os homens, de aprender a ler e escrever. Em 1827, cria-se a primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas para o sexo feminino. Educação que antes era baseada somente na existência de alguns conventos que mantinha as meninas sob uma educação de como cuidar de uma casa, filhos e marido até o casamento das mesmas.

O nome que surge então é o de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), a primeira mulher a romper com os padrões sociais e espaços privados publicando textos em jornais. Também foi a primeira a escrever sobre o direito das mulheres em seus trabalhos considerando-as merecedoras de respeito e inteligência.

Nísia após se mudar para Europa publica algumas traduções de alguns textos feministas na qual apresenta o pensamento europeu e coloca em pé o elo entre as ideias estrangeiras e a realidade brasileira.

Nísia Floresta identifica na herança cultural portuguesa a origem do preconceito no Brasil e ridiculariza a ideia dominante da superioridade masculina. Homens e mulheres, afirma ela, “são diferentes no corpo, mas isso não significa diferenças na alma”. Argumenta, também, que as desigualdades que resultam em inferioridade “vêm da educação e circunstâncias de vida”, antecipando a noção de gênero como uma construção sociocultural. Segundo a autora, os homens se beneficiavam com a opressão feminina, e somente o acesso à educação permitiria às mulheres tomarem consciência de sua condição inferiorizada. (DUARTE, 2019, p.29)

Nísia Floresta foi e é importante para esse momento histórico por ter colocado em língua portuguesa o contexto nacional pensando na história da mulher brasileira. Em meados do século XIX, surge então os primeiros jornais editados por mulheres. Os críticos não receberam muito bem e colocaram como imprensa secundária, mas foi através daquelas páginas que conseguiram um espaço para a construção da identidade feminina. Foi em 1852, no Rio de Janeiro que surge então o *jornal das Senhoras*, criado pela argentina Joana Paula Manso de Noronha, ela acreditava que: “*Deus deu à mulher uma alma e a fez igual ao homem e sua companheira*” (DUARTE, 2019, p.32) Acreditava que a elite deveria funcionar de igual para igual e as mulheres não deveriam ficar isoladas, “*quando o mundo inteiro marcha ao progresso*” e “*tende ao aperfeiçoamento moral e material da sociedade*”. (DUARTE, 2019, p.32)

Logo após nos anos de 1870, espantosamente começaram surgir vários outros jornais e revistas escritos e editados por mulheres e com isso marcando presença na ampliação da educação e já desejando o direito do voto. Muitos ainda eram editados no Rio de Janeiro, mas alguns outros foram publicados em outras localizações do país. Para marcar essa época, jornais e revista que surgiram foram:

O Sexo Feminino, dirigido pela incansável Francisca Senhorinha da Mota Diniz, de longa vida e muito sucesso. Pesquisas revelam que o periódico teve três fases. Na primeira, foi publicado de 1873 a 1875, em Campanha da Princesa, Minas Gerais, já com a surpreendente tiragem de oitocentos exemplares e assinantes em diferentes cidades. A segunda ocorre alguns anos depois, no Rio de Janeiro, de 1887 a 1889, para onde Francisca Senhorinha havia se transferido com a filha, tornando-se um nome conceituado junto à Corte. A filha, Elisa Diniz Machado Coelho, também jornalista e autora de romances-folhetim, fundou o Colégio Santa Isabel, para moças, que logo se tornaria um dos mais prestigiados da cidade. Em seus artigos, Francisca Senhorinha alertava às mulheres que o “grande inimigo” era a “ignorância de seus direitos”, que “a ciência dos homens” se encarregava de manter. E que apenas com a instrução seria possível “quebrar as cadeias que desde séculos de remoto obscurantismo nos rodeiam”. (DUARTE,2019, p.33)

Para saber que edição fez grande sucesso, é avaliado pela quantidade impressa.

O sucesso do periódico pode ser avaliado quando se sabe que foram impressos mais 4 mil exemplares dos primeiros dez números para atender aos ilustres novos assinantes do Rio de Janeiro, como o imperador d. Pedro II e a Princesa Isabel. Depois, entusiasmada com a Proclamação da República, ela mudou o nome do jornal para O Quinze de Novembro do Sexo Feminino, e passou a defender com mais ênfase o direito das mulheres ao estudo secundário e ao trabalho, e a denunciar a educação mesquinha oferecida às meninas. Estava-se, então, na terceira fase do periódico, que foi de 1890 a 1896. 11 Outros jornais feministas marcaram época, como o Echo das Damas, editado por Amélia Carolina da Silva Couto, que circulou no Rio de Janeiro de 1875 a 1885, defendendo a igualdade e o direito da mulher à educação, e divulgando as realizações femininas em outros países. (DUARTE,2019, p.33)

Através das conquistas do feminismo, os direitos humanos devem ser compreendidos dentro da dinâmica dos seus exercícios. E foi com esses processos históricos que as mulheres conseguiram parte dos seus direitos, ganhando, aos poucos, credibilidade e visibilidade. Algumas leis, convenções, enunciados e muita luta para demarcar seu espaço na cidadania formal, pois as mulheres viviam às sombras dos homens e com a sociedade patriarcal beneficiando apenas esses “*as leis, bem como sua interpretação e implementação, refletem relações de poder e padrões culturais predominantes em determinada sociedade*”. (PITANGUY, 2019, p.90) Isso nota-se pela prática dos exercícios na esfera política e a existência de instituições democráticas.

Durante a ditadura que marcou o cenário político brasileiro com grandes graus de violência, o feminismo ganhou visibilidade no cenário político que questionava as hierarquias, as relações de poder e a desigualdade na qual representava a mulher como cidadã de segunda categoria, conseguiram espaço para levantarem pautas como:

Organizado em coletivos informais, grupos de reflexão, centros de estudos em universidades, trabalhando em articulação com outras forças sociais que lutavam contra a ditadura militar, as feministas levaram a agenda de direitos das mulheres a espaços diversos como sindicatos, associações profissionais, academia, imprensa, entre outros. (PITANGUY, 2019, p .91)

Apesar de contar com o apoio da igreja para essas causas sociais, outras pautas levantadas como aborto ou acesso a métodos contraceptivos a igreja era contra. Embora existissem muitos obstáculos para ampliar suas alianças nesse contexto, o movimento feminista chamou atenção e

ganhou visibilidade para legítima defesa ao acesso de mulheres vítimas de violência à segurança e à justiça dessas que sofreram com impregnação da esfera patriarcal.

Com isso, o feminismo retiraria o manto de invisibilidade que cobria a violência doméstica e questionaria a aceitação, por parte da sociedade e das instâncias policiais e da justiça, das agressões perpetradas no espaço do lar e/ou envolvendo homens e mulheres com relacionamentos afetivos. Ao longo dos anos 1970 e início dos anos 1980, feministas desenvolveram a campanha Quem ama não mata, denunciando a elevada incidência de homicídios de mulheres perpetrados por seus maridos ou companheiros. Denunciaram também a utilização do argumento da legítima defesa da honra nos tribunais, com o qual assassinos confessos de suas esposas ou companheiras eram absolvidos ou recebiam sentenças irrisórias, revertendo a lógica da justiça, posto que a vítima se transformava em ré, isto é, em culpada de seu próprio assassinato. (PITANGUY, 2019, P.92)

O movimento feminista foi e é essencial à luta pela reforma das leis nas quais inferiorizam as mulheres. Apesar de muitas dessas conquistas ainda serem muito recentes, é dever de todos saber o real contexto do movimento histórico, pois foi através dele que as mulheres ganharam voz para reivindicar a forma que viviam e não retrocederem ou manterem o estilo de vida passado.

DENÚNCIA NA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES

Como já dito, por muito tempo as mulheres ficaram excluídas do cenário literário, primeiro na leitura de obras, posto que as atividades intelectuais se restringiam aos homens e quando conseguiram o direito à leitura, para elas eram destinados apenas romances com histórias que tratavam da busca por marido e pelo sucesso no ambiente doméstico. Com muitas das conquistas feminista, hoje a literatura contemporânea feminina proporciona discussões e reflexões sobre o papel da mulher em sociedade, apresentando-se em forma de denúncia para as várias formas de violência às quais as mulheres encontram-se submetidas, sobretudo diante de um cenário que cada dia se torna mais alarmante.

Em sua primeira obra de protagonista mulher, Patrícia Melo denuncia a realidade de uma mulher na sociedade atual. Uma cultura que acontece desde dos primórdios e nos acompanha até nos dias de hoje. A denúncia do comportamento do homem na obra é apresentada em várias ocasiões. Nesse romance contemporâneo, a autora coloca em xeque o homem opressor e agressor que até então era naturalizada, pela sociedade como a espécie do homem ciumento. Pode notar-se isso no trecho da obra de Patrícia Melo na qual ela descreve vários feminicídios causados por algumas discussões.

Regina irritava Wenderson, ela tirava Wenderson do sério por causa da porra daquele rádio & Ermício descobriu uma foto de Silvana de biquíni no celular dela & Daniela queria romper com Alberto & Rusyleid desejava se separar de tadeu & Degmar já até pedirá o divórcio de Ádila & Iza morreu, na verdade, porque se negou a patrocinar a cachaça do Heroilson. Iza era assim, disse Heroilson para o juiz, uma dona complicada. Difícil mesmo. Sabe para quem Silvana enviou a foto de biquíni? Para o colega da firma. Eu deixava a Silvana trabalhar e ela fazia isso comigo, declarou Ermício. De biquíni! Abaixa a porra desse rádio, avisou Wenderson um milhão de vezes. Mas quem falou que Regina obedecia? (MELO, p.71)

Em um outro fragmento da obra, nos deparamos com um episódio que a autora expõe sobre Amir não aceitar bem o término do relacionamento com uma jovem advogada, protagonista da história, que não tem seu nome revelado, até então. Amir que logo no início do romance, dá um tapa

na cara da protagonista que ocasiona toda a mudança do relacionamento deles. Após rejeitar o pedido de conciliação, Amir propaga diversos vídeos íntimos da protagonista na internet.

E então Denise me contou. Ela estava realmente chocada: o escritório receberá alguns vídeos com imagens minhas. íntimas. eu nua. eu fazendo sexo. Mesmo antes de vê-los, eu sabia que só podia ser coisa de Amor.

- Os americanos já têm nome para essa prática: *revenge porn* - explicou Denise.
 - Você pode me mandar tudo isso? - perguntei.
- Acho que foi naquele telefonema que entendi o que significava sororidade.
(MELO, p.159)

Ou em outro trecho da obra que autora apresenta também uma advogada, de classe média e que defendia mulheres que sofriam de algum tipo de violência por seus companheiros, ao final do romance é assassinada por um ex namorado que pensava estar protegendo-a ao matar mais três assassinos que ela estava acompanhando o caso. Carla foi morta apenas por entrar em histeria com a confissão de seu ex namorado que apareceu na sua casa com um revólver.

Aí, mostrei o revólver que eu tinha usado para protegê-la. Foi um erro, eu sei. O revólver fez com que ela surtasse. Ela começou a gritar. Descontrolada. Tipo louca, mesmo. Um sufoco. Daí em diante, foi foda. Perdi o controle. Ela ficou lá gritando, me atrapalhou o raciocínio. Falei “Cale a boca, Carla, deixa de ser histérica.” Ela não me ouvia. Continuou gritando, gritando. E quando tentei chegar perto, ela me empurrou. Me deu um tapa. Me chamou de vagabundo. De inútil. Estou sendo muito franco com você. Temos que contar a verdade para o nosso advogado, sei disso. Ela me chamou de folgado. Ficou jogando um monte de merda na minha cara. Foi foda. Fiquei me segurando. Mas quando ela pegou o celular, dizendo que ia me entregar para a polícia, não aguentei. (MELO, p.227)

Muitas das causas da violência vivenciada é descrita por causa dos ciúmes e o seu jogo de poder. A complexidade desse problema, está associada à questão da construção social dos papéis masculinos e femininos e da desigualdade nas relações de gênero. O jogo de poder do sexo masculino, vem da crença que o homem possui direitos e privilégios a mais que as mulheres por questões patriarcais. Para identificar a causa disso, nota-se que o ciúmes pode estar associados à possessividade, pois muitos homens tratam as mulheres como objeto de sua propriedade. O romance da autora contemporânea Patrícia Melo, traz consigo abusos quase como uma norma das famílias, cujo essas violências nunca ocorrem da forma isolada, porquê “*qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente*” (SAFFIOTI, 1999, p. 84).

Em algumas obras e estudos sobre a representação da mulher na ficção brasileira, aparece a existência da violência simbólica e a existência de familiares patriarcais na qual são peculiaridades das narrativas feminina brasileira. Se entende por violência simbólica: “*Ao se entender simbólico como o oposto de real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente “espiritual” e, indiscutível, sem efeitos reais*”. (BORDIEU, 2012, p46). Para melhor explicar:

Ao tornar “simbólico” e um dos seus sentidos mais correntes, supõe-se, por vezes, que enfatizar a violência simbólica é minimizar o papel da violência física e (fazer) esquecer que há mulheres espancadas, violentadas, exploradas, ou, o que é pior, tentar desculpar os homens por essa forma de violência. (BORDIEU, 2012, p 46).

Algumas manifestações sobre o corpo feminino foram identificadas, defendendo a liberdade das mulheres e questionando a opressão masculina. Vários estudos sobre o gênero dentro da literatura brasileira vêm mapeando as estratégias utilizadas na resistência que estão sendo exploradas na literatura de autoria feminina. Este romance enfatiza que a violência se deve ao fato de os parceiros não poderem deixar de aceitar a premissa de que as mulheres estão se transformando e em busca de novos espaços sociais.

Com a autonomia da escrita, muitas mulheres utilizam da literatura para expor a tortura que muitas ainda vivem e que por muitas das vezes têm suas vozes silenciadas pela mídia. A literatura contemporânea feminina busca apresentar discussões reais e reflexivas sobre como é o papel da mulher perante a sociedade. Com os avanços das conquistas feministas, as mulheres passaram a ter mais voz e os estudos sobre a produção literária feminina aumentaram. Em outras obras como *A chave de casa* (2003), de Tatiana Salem Levy; *Sinfonia em Branco* (2001), de Adriana Lisboa; *Um deus dentro dele um diabo dentro de mim* (2003), de Nilza Rezende; *Garotas Mortas* (2018), de Selva Almada; e *Valsa Negra* (2003), de Patrícia Melo, expõe também outras violências vividas por mulheres.

CONCLUSÃO

Existe diferentes versões deste tema dentro do imaginário da literatura contemporânea, mas isso ocorre desde a década de 1970, e com propagação do feminismo entre as intelectuais brasileiras, o tema da violência contra mulher se tornou um assunto muito discutido dentro da literatura feminina. Apesar de nem todos os escritores usarem essa abordagem, o comportamento violento ganhou mais atenção nos últimos anos e está ganhando mais visibilidade, passando a ser identificado como parte da cultura dominante.

Nesta obra na qual a figura feminina tão diferente daquelas tradicionalmente representadas na literatura, Patrícia Melo vai ao encontro de uma realidade feminina pouco explorada nos estudos de gênero, concernente à violência histórica que, de maneira menos tênue do que se possa imaginar, tem lhe marcado pela sua escrita dita como “marginalizada”. Ao abordar esse tema, Patrícia Melo retoma, de forma simbólica, alguns aspectos das convenções de gênero, que ainda fazem parte do modo como a dominação masculina perpassa as relações de poder na sociedade, pois “o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque macho deve dominar a qualquer custo; e mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim determina” (SAFFIOTI, 1999, p. 88).

Marcada como inferioridade por muito tempo, o romance contemporâneo de Patrícia Melo apresenta uma literatura com personagens centrais femininas que expõe a realidade vivida por muito tempo de mulheres que antes eram descritas como objetos sexuais ou tinham romances escritos que apenas como se deveriam cuidar de uma casa, filhos, cozinhar, moda e como arrumar um bom marido. Romances considerados “rosas” onde a realidade foi mantida no escuro por muito tempo. Uma escrita que revela inquietação ao que acontece ao mundo contemporâneo.

A partir do momento que as escritoras brasileiras começaram a escrever sobre violência contra a mulher, a literatura brasileira revelou os segredos desse crime, expondo assédio sexual e por sua maior parte a violência doméstica. A narrativa dessas obras tem em comum o questionamento da violência contra o sexo feminino, apresenta uma grande oposição e desigualdade em seus diversos aspectos, não se limitando por classe social.

Portando, os estudos sobre o tema *violência contra a mulher* na literatura brasileira nos permitem conhecer os motivos da causa desse problema enraizado desde os primórdios e também nos leva a pensar em possibilidades de erradicação desse crime dentro da sociedade moderna. Dentro dessa perspectiva, ressalta então que a literatura feminina brasileira questiona o poder e força dessa violência, e coloca como destaque o deslocamento social que a mulher luta e se contrapõe à essa ordem vigente.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. de Maria Helena Kühnr. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DUARTE, Constância Lima. **“Feminismo: uma história a ser contada” in: “Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto”**. Ângela Arruda... [et al.]; organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MELO, Patrícia. **Mulheres Empilhadas**. São Paulo:Leya,2019.

PINTANGUY, Jacqueline. **“A carta das mulheres brasileiras aos constituintes: memórias para o futuro”** in: “Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto”. Ângela Arruda... [et al.]; organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **“Já se mete a colher em briga de marido e mulher”**. In: São Paulo em perspectiva. São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 4, oct. /dec. 1999.

THOMAS BERNHARD: DA FINITUDE À REPETIÇÃO

Gabriela Dal Bosco Sitta (Unicentro)¹

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura da obra do escritor austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), em especial do livro *O náufrago* (1983), a partir das noções de repetição e finitude. Os textos de Bernhard se caracterizam, entre outros aspectos, pela tematização da morte, notoriamente do suicídio, e pelo uso do recurso formal da repetição. Procuramos mostrar que a associação desses dois elementos está relacionada a uma interpretação tipicamente bernhardiana da vida, em que prevalecem o pessimismo e a percepção de que a existência é desesperadora. Em nossa pesquisa, nos valem especialmente dos estudos de Santos (2020), Flory (2006), Cousineau (2001) e Frantzen (2017), bem como dos textos autobiográficos de Bernhard reunidos no Brasil sob o título *Origem* (2006). Em um primeiro momento, nos debruçamos sobre alguns momentos-chave da vida pessoal e da trajetória literária de Bernhard, com o intuito de indicar como o escritor se aproxima do tema da morte. Isso é importante pois, como a crítica vem assinalando, autor e narrador se confundem na obra bernhardiana. Em seguida, recuperamos brevemente o enredo de *O náufrago* e ressaltamos as principais características dessa obra. Posteriormente, focamos os temas da repetição e da morte a fim de indicar como eles se associam na obra de Bernhard como um todo e em *O náufrago* em particular. Ao final, defendemos que o uso da repetição nos textos desse autor vincula-se à ideia de que a vida é uma cadeia de repetições da qual já se conhece o desfecho trágico, isto é, a morte. Além disso, assinalamos a importância do fazer literário como mecanismo de relativa salvação na obra de Bernhard.

Palavras-chave: Thomas Bernhard. *O náufrago*. Literatura austríaca. Morte. Repetição.

¹ Mestranda em Letras. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

INTRODUÇÃO

Em certo ponto de *O náufrago*, romance de 1983 de Thomas Bernhard, o narrador, essa figura que em Bernhard sempre se confunde com o próprio autor, descreve seus hábitos de leitura. Ele conta que não costumava ser um leitor contumaz e que relia sempre os mesmos textos e escritores; lia-os, contudo, “como se fossem outros, completamente diferentes”: “Esse dom de absorver as mesmas coisas sempre de um modo diferente, eu tinha desenvolvido ao máximo, transformando-o numa arte elevada, fantasticamente elevada” (BERNHARD, 2006a, p. 37).

Rerler é também repetir, refazer, recomeçar, e é dessa perspectiva que os comentários do narrador de *O náufrago* sobre seus hábitos de leitura nos servem de ensejo para tratar da especial predileção de Bernhard, esse controverso escritor austríaco nascido em 1931 e morto em 1989, pelo tema — e pela forma — da repetição. Não apenas em *O náufrago*, mas em diversos outros de seus textos, a repetição de uma mesma história se conjuga à reformulação e à ampliação de frases, bem como à ocorrência frequente dos mesmos termos e expressões, mecanismos que os comentaristas da obra de Bernhard comumente associam à trajetória musical do autor.

Para além das repetições, a obra de Bernhard é conhecida por tratar de um conjunto de temas bastante específicos, geralmente abordados de um ponto de vista pessimista — para não dizer catastrófico. Entre as grandes temáticas que perpassam a obra desse autor, incluem-se a ubiquidade da morte, a doença, o fracasso, o isolamento, a violência, o desespero, a loucura, o suicídio, a arte e certo desprezo pela civilização moderna e sua decadência moral (KUEHN, 1997). Há quem diga, além disso, que os livros de Bernhard têm todos o mesmo narrador, ou que o autor escreveu um único livro, repetido em diferentes obras (FLORY, 2006; XERXENESKY, 2013). Fato é que na obra desse austríaco a repetição anda lado a lado com a morte e suas representações, como a doença, a falha e o isolamento.

Em *O náufrago*, que nos interessa em especial aqui, o tema da morte de certo modo possibilita a narrativa, como defende Santos (2020). De acordo com ele, é a partir da morte de seus dois grandes amigos que o narrador encontra uma maneira de escrever sobre eles, tornando ambos (e a si mesmo) protagonistas do livro. Ademais, nessa obra o narrador empreende uma série de reflexões sobre a morte e o suicídio, afirmando, por exemplo, que “cinquenta anos [de vida] são mais do que suficientes” (BERNHARD, 2006a, p. 33). Em outro trecho, o narrador lembra-se de ter ouvido as seguintes palavras de Wertheimer, um dos amigos que mencionamos: “Quando me deito, só sinto o desejo de morrer, de não acordar mais, mas então acordo, e esse processo horrroso *se repete*, e continua se repetindo por cinquenta anos” (BERNHARD, 2006a, p. 42, grifo nosso). Como sugere este último excerto, há uma relação, em Bernhard, entre morte e repetição, relação essa já mencionada por diferentes estudiosos do autor e que gostaríamos de abordar um pouco mais detidamente aqui, considerando-a também a partir da noção de temporalidade.

Apenas para ilustrar a presença da relação entre morte e repetição nas análises que se faz sobre Bernhard, gostaríamos de mencionar dois textos escritos por brasileiros e publicados em contextos bastante distintos. O primeiro deles é a tese de Santos (2020), já mencionada anteriormente. Ao discorrer sobre a relação do autor austríaco com o teatro e sobre o uso constante do verbo “pensei” nas suas obras (aspecto que analisaremos mais adiante), Santos (2020, p. 30, grifo nosso) aponta que “a escrita do relato se dá sob o olhar de um sujeito que contempla a teatralidade da existência como um *jogo de repetições que a morte vem interromper*”. Nosso intuito neste texto é reforçar que tal “jogo de repetições” é a própria vida, a qual, no âmbito da obra bernhardiana, é esvaziada de sentido pela consciência da finitude. Por sua vez, Xerxenesky (2013), em um ensaio publicado no blog do

Instituto Moreira Salles, embora não desenvolva uma análise focada nas vinculações entre repetição e morte em Bernhard, aponta para elas logo em seu título, “Thomas Bernhard: repetição e aniquilação”.

Aqui, propomos ensaiar respostas à questão “Como a repetição se associa ao tema da morte na obra de Bernhard?”. A fim de delimitar nossa análise, nos deteremos na leitura de *O naufrago*, que, além de englobar os grandes temas do autor, é um dos representantes da sua produção tardia (pós-1975), pela qual ele é mais reconhecido e a qual tem um teor autobiográfico mais acentuado. Em um primeiro momento, vamos nos debruçar sobre alguns momentos-chave da vida de Bernhard, em especial para indicar como o escritor se aproxima do tema da morte (como já assinalamos, autor e narrador se confundem na obra bernhardiana); além disso, vamos rever brevemente sua trajetória literária. Em seguida, vamos recuperar o enredo de *O naufrago* e ressaltar alguns aspectos dessa obra. Por fim, retomaremos os temas da repetição e da morte em Bernhard com o intuito de indicar possíveis respostas à pergunta formulada.

“FRACASSAMOS TODOS, DIZIA SEMPRE”²

Nascido em 1931, Bernhard foi fruto de um relacionamento breve. Em *Origem*, que reúne textos autobiográficos do autor, descobrimos detalhes sobre o complicado relacionamento que ele manteve com sua mãe, a qual, sempre que olhava para o filho, enxergava “o amante que a abandonara” e por isso castigava o menino com frequência (BERNHARD, 2006b, p. 33). Como viveu muitos anos com os avós maternos, na Áustria, Bernhard encontrou no avô tanto a figura paterna que lhe faltava quanto uma de suas grandes inspirações, senão a maior.

Apaixonado por filosofia, Johannes Freumbichler, o avô de Bernhard, era também um escritor. Nas longas caminhadas que fazia com o neto, discorria sobre seus intelectuais favoritos, sobre sua paixão pela arte e também sobre alguns temas que lhe eram especialmente caros, entre eles o suicídio. Daí que Bernhard tenha se familiarizado com esse assunto desde a infância:

Tenho experiência no trato com essa palavra. Não havia conversa com meu avô, não havia ensinamento seu do qual não decorresse a inescapável constatação de que o bem mais valioso do ser humano era a possibilidade de ser retirar do mundo de livre e espontânea vontade por meio do suicídio (BERNHARD, 2006b, p. 28).

É também do avô que Bernhard herda posições contundentes a respeito de temas como religião, educação, Estado e arte. Para Freumbichler, a Igreja Católica era “um movimento de massas bastante vulgar, nada mais do que uma associação para o emburrecimento e a exploração dos povos”; já “as escolas [...] eram instituições horríveis, destrutivas do ser humano já no início da vida” (BERNHARD, 2006b, p. 40, 41). Em seus passeios, que o avô considerava uma arte, ele falava ao neto de história natural, matemática, filosofia, “ensinamentos que traziam felicidade”; mas tudo isso não bastava, pois, com tudo o que se sabia, não se ia a lugar nenhum: “A vida era uma tragédia” (BERNHARD, 2006b, p. 60).

Nas falas e concepções do avô, qualquer leitor de Bernhard é capaz de encontrar o tipo de discurso que percorre a obra deste último. As frases categóricas, a inflexibilidade, as opiniões polêmicas, a presença constante da morte: todos esses aspectos caracterizam os livros do austríaco. Como se levasse adiante os pontos de vista e as formas de expressão do avô, Bernhard desenvolve

² BERNHARD, 2006a, p. 83.

um texto pontuado por críticas à humanidade no geral e por narrativas que desdenham dos instrumentos convencionais, como enredo e caracterização de personagens (COUSINEAU, 2001).

No documentário *Três dias* (Ferry Radax, 1970), que consiste em uma longa entrevista com Bernhard, o autor se descreve não como um “contador de histórias”, mas como um “destruidor de histórias”, o que encontra eco em um trecho de *O naufrago* em que o narrador comenta: “não suporto mais narrativas: leio uma página e sou incapaz de prosseguir” (BERNHARD, 2006a, p. 51). Parte do que permite a Bernhard considerar-se um “destruidor de histórias” — e ao seu narrador dizer que detesta narrativas — é o seu hábito, exceto nos primeiros romances, de utilizar um único parágrafo da primeira à última página de seus livros. Há ainda as repetições (de frases, termos, histórias) e a desconfiguração das noções de início, meio e fim que elas geram. Outro aspecto é o fato de que o ódio aos seus conterrâneos e à organização do mundo em geral coloca o narrador bernhardiano em choque com a banalidade da realidade e sempre defronte da morte, o que em última instância torna irrelevante a transmissão de histórias. Voltaremos a isso mais tarde.

A proximidade de Thomas Bernhard com a música, que pode ser incluída na lista de fatores que tornam sua prosa “menos narrativa” (e mais musical), também está vinculada à convivência do autor com o avô. Como Bernhard conta em *Origem*, Freumbichler sonhava em tornar o neto um virtuose do violino. Mais tarde, nos sonhos do avô, o instrumento é substituído pelo canto, que o jovem não poderá levar adiante devido à pleurisia, doença pulmonar que marcará sua vida. Tal doença começa a se desenvolver na adolescência do escritor, quando ele trabalha em uma mercearia. Localizado no conjunto habitacional Scherzhauserfeld, em uma região pobre e violenta, o estabelecimento representa uma mudança de rumo que o jovem Bernhard decide dar à sua vida. Lá, repondo estoques, carregando mercadorias e atendendo clientes, ele vai descobrir uma linguagem diferente da sua, além de temas distintos daqueles que integravam o seu cotidiano até então. Cousineau (2001, *on-line*, tradução nossa) defende que nesse lugar Bernhard encontrou pela primeira vez a “arte verbal iconoclasta dos despossuídos que eventualmente se tornaria a marca registrada de seu próprio estilo narrativo”. Em *Origem*, o escritor afirma que em Scherzhauserfeld “podia-se não apenas pensar o que se quisesse: podia-se também dizer o que se pensava, quando, como e tão alto quanto se quisesse” (BERNHARD, 2006b, p. 289). Essa liberdade, não tanto de pensamento (que ele já conquistara junto ao avô) quanto de expressão, se reflete na obra de Bernhard, que, como já pontuamos, é célebre em frases categóricas e especialista em expor seu ódio — com um exagero e um apego à insatisfação que não raro o tornam cômico (FRANTZEN, 2017).

Em seu terceiro ano como aprendiz na mercearia, Bernhard, aos 17 anos, ficou acamado depois de descarregar um caminhão em um dia de neve e vento constante. Após permanecer em casa por alguns dias a fim de se recuperar, ele decidiu retornar ao trabalho antes de se curar completamente, o que agravou a doença. A partir de então, Bernhard passaria quatro anos circulando por sanatórios e hospitais, e a doença, nunca completamente curada, o acompanharia a vida toda, sendo responsável por uma série de internações. O que nos interessa aqui é que, nesse período inicial em que passou internado, Bernhard viveu uma experiência de extrema proximidade com a morte: desacreditado, ele foi transferido para um quarto do hospital onde ficavam os doentes cujo perecimento era quase certo. Em *Origem*, o escritor afirma que, nessa situação, decidiu deliberadamente viver; ele reuniu suas forças e foi um dos poucos pacientes a sair com vida do cômodo. Essa longa passagem por instituições de saúde e essa experiência de quase morte tornaram Bernhard bastante familiarizado com a ideia de finitude, que foi recorrentemente abordada em sua obra e se somou aos pressupostos herdados do avô a respeito do suicídio.

Um último evento que desejamos destacar é a morte de Freumbichler, em 1949, decorrente de uma doença mal diagnosticada. Esse evento é importante porque Bernhard o associa ao início de sua carreira literária, já que, logo após perder o avô, publica anonimamente algumas histórias em um jornal de Salzburgo (COUSINEAU, 2001). Em *Origem*, o escritor recorda o momento em que volta para casa após a morte do avô e encontra os livros deixados por ele e também a sua máquina de escrever, que a partir de então o acompanharia pelo resto da vida.

Embora sua carreira tenha se iniciado com publicações em jornais e com a escrita de poemas, é seu primeiro romance, *Frost*, de 1963, ainda sem tradução em português, que costuma ser lembrado como marco inicial da trajetória literária de Bernhard, pois reúne temas que reaparecerão na prosa posterior do autor. Além disso, com essa primeira obra, Bernhard já conquistou reconhecimento público: o livro foi um sucesso de vendas e permitiu a ele comprar uma casa nos arredores de Salzburgo (KUEHN, 1997). Posteriormente, Bernhard vai conciliar a carreira de romancista com a de dramaturgo, ambas de sucesso. E tal sucesso, é importante pontuar, está associado também à figura controversa do autor. Premiado muitas vezes em vida, ele era famoso por seus discursos impiedosos nas cerimônias de premiação. Em *Os prêmios*, publicado no Brasil em 2011, o leitor interessado encontrará relatos engraçadíssimos das reações nada convencionais de Bernhard às suas conquistas literárias, bem como do destino dado por ele ao dinheiro recebido em algumas das premiações.

Por fim, um elemento essencial da obra de Bernhard: a Áustria. Nos seus romances, ele a apresenta como um país que lidou mal com o contexto político posterior à Segunda Guerra Mundial e que buscou realizar um apagamento do seu passado nacional-socialista. Bernhard, nota Flory (2006, p. 11), assume uma postura que exige a rememoração de todo o passado, e tal postura ganha corpo em vigorosas declarações contra a Áustria e os austríacos: “sua obra intenta levar adiante uma ‘politização da estética’ que consiga questionar a autonomia do campo cultural, deixando sua obra ativa, embora sem uma filiação política específica, que a faça sectária”. Assim, Bernhard mantém em foco a sociedade e o mundo material em que está inserido, utilizando amplamente a “provocação social” (FLORY, 2006, p. 12). Em *O naufrago*, por exemplo, o narrador declara que Salzburgo, “no fundo, é a cidade mais hostil à arte e ao espírito que se pode imaginar”, que “hoje para onde quer que se olhe, vê-se, sente-se esse *socialismo ordinário e mortal*” e que “o sistema jurídico austríaco é diabólico” (BERNHARD, 2006a, p. 13, 39, 112, grifo no original). Os personagens bernhardianos integram, portanto, um contexto social, político e histórico que não lhes passa despercebido; pelo contrário, o contexto austríaco tem ação direta sobre sua existência, em especial sobre suas insatisfações, sua amargura e suas preocupações.

O NÁUFRAGO

Como sublinhou Helmut Galle em uma entrevista, em *O naufrago*, em matéria de ação, “não temos nada” (LITERATURA..., 2015, *on-line*): o que predomina são as percepções subjetivas de um narrador que, em um monólogo interior, discorre sobre aqueles que considera seus dois grandes amigos, Glenn Gould, inspirado no pianista canadense falecido em 1982, e Wertheimer, ambos já mortos no momento da narração.

A narrativa começa 28 anos após o primeiro encontro dos amigos e logo depois do suicídio de Wertheimer, de cujo enterro o narrador participa. Mais precisamente, o livro se inicia com o narrador entrando em uma pousada para onde vai logo após o enterro de Wertheimer, e, durante mais da metade da obra, o leitor fica parado com ele na entrada e em diferentes cômodos dessa hospedaria, aguardando que a proprietária apareça para recebê-lo. Ao mesmo tempo que espera, o narrador pensa

retrospectivamente na sua vida e na dos outros dois protagonistas, relembando eventos marcantes da sua amizade, refletindo sobre a personalidade de Glenn e Wertheimer (que acaba por se tornar o centro da narrativa) e formulando hipóteses e interpretações para o destino dos três.

Os amigos se conhecem quando estudam juntos no Mozarteum de Salzburgo e compartilham uma casa em Leopoldskron, um distrito da cidade. Glenn Gould, dono de um talento excepcional no piano, marca de modo indelével a vida dos outros dois, que, após o ouvirem tocar com perfeição *As variações de Goldberg*, de Bach, percebem que qualquer continuidade que dessem às suas carreiras como virtuosos seria apenas uma tentativa frustrada. Parecia a eles que, após Gould, nada mais poderia ser feito em matéria de piano. Ou, como sintetiza o narrador, “eu tinha que tocar melhor do que Glenn, mas isso era impossível, e por isso abandonei o piano” (BERNHARD, 2006a, p. 11). O impacto causado por Glenn faz com que, mais cedo ou mais tarde, tanto o narrador quanto Wertheimer se desfaçam de seus instrumentos. Além desse evento, os dois amigos compartilham uma série de propensões e atitudes, entre as quais se destaca a atração pelo suicídio, tema de inúmeras de suas conversas.

Após deixarem a música de lado, os dois enveredam por caminhos distintos porém similares: Wertheimer passa a se dedicar às *ciências do espírito*, enquanto o narrador dedica-se à filosofia, mas tanto um como o outro falham em seus empreendimentos, o que, junto a evidências colhidas em outros textos de Bernhard, leva Santos (2020, p. 21) a sugerir que na obra desse escritor há uma “estetização da experiência falhada”. Nos planos de Wertheimer e do narrador, está a escrita de textos a respeito de Glenn Gould, no entanto as páginas preenchidas por Wertheimer são queimadas por ele antes do suicídio. Já o ensaio que o narrador escreve é, em última instância, o próprio texto de *O naufrago*, no qual é na verdade Wertheimer quem predomina, não Glenn.

O título do livro em alemão, *Der Untergeher*, guarda um sentido que a tradução para o português não carrega. Além de designar a situação de quem enfrentou um naufrágio, “*Untergeher* [...] descreve o processo de se dirigir para baixo, de afundar, em direção àquele fim” (SANTOS, 2020, p. 55). Wertheimer é que é “o naufrago” dessa narrativa, alcunha recebida de Glenn Gould: “Para Glenn, Wertheimer, o naufrago, seguia sempre afundando, ininterruptamente; de mim, achava que eu vivia falando a palavra filósofo, e é provável que com uma regularidade insuportável” (BERNHARD, 2006a, p. 18).

Em *O naufrago*, encontramos um estilo tipicamente bernhardiano, composto por reflexões do narrador, repetições, ironias marcadas pelo uso do itálico e referências a falas de outras pessoas. Quanto às repetições, especificamente nessa obra o seu uso é associado à inclusão de *As variações de Goldberg* no enredo, pois a peça se baseia em repetições e variações. Além disso, percorrem *O naufrago* as temáticas da morte, do suicídio, da arte e da busca pela perfeição, bem como as inevitáveis (para Bernhard, é claro) críticas ao funcionamento dos aparatos estatais e da sociedade no geral. A conjunção desses elementos se dá em um texto cuja temporalidade é construída em camadas: há um presente em que se narra, um passado em que se pensa e um segundo passado, mais longínquo, que é lembrado; e há ainda um monólogo interior não linear que se contrapõe aos eventos progressivos iniciados com a entrada na pousada (SANTOS, 2020).

Tudo isso origina uma narrativa fragmentada em que se dá voltas no tempo e em que os mesmos eventos são retomados, desenvolvidos e reinterpretados incessantemente. Esses eventos, portanto, retornam, assim como o fazem: as palavras e expressões insistentes de Bernhard, o seu narrador obsessivo e veemente, os temas que aparecem em *O naufrago* mas também em outros textos do autor e os personagens constantemente defrontados com suas limitações. Entre tais limitações,

está, é claro, a morte: a fronteira final para a qual todos se dirigem, o fim cujo conhecimento transforma todo o resto numa galeria de repetições extenuantes.

DA FINITUDE À REPETIÇÃO

Na obra de Thomas Bernhard, a repetição é posta em ação de diferentes maneiras, como temos indicado. Cousineau (2001) descreve três mecanismos de repetição: em primeiro lugar, o escritor contaria essencialmente a mesma história repetidamente em cada um de seus livros; em segundo lugar, cada palavra ou frase significativa de seus textos seria incessantemente repetida e permutada; por fim, suas histórias seriam narradas por sujeitos que afirmam estar apenas repetindo algo que lhes foi contado. Embora discordemos de que Bernhard conte essencialmente a mesma história em todas as suas obras, interpretação que, aliás, já foi superada pela crítica (FLORY, 2006), os demais usos elencados por Cousineau (2001) correspondem ao que se encontra no texto bernhardiano. Além deles, destacaríamos ainda: a retomada de um mesmo tema ou evento inúmeras vezes ao longo de um único livro, como se o assunto não pudesse nunca ser dado por encerrado e ficasse retornando à mente do narrador constantemente; e a reaparição, a cada romance, do que Santos (2020, p. 46) chama de “um autêntico personagem bernhardiano”, alguém “genial, idiossincrático e obsessivo”.

Embora seja uma característica indissociável da obra de Bernhard, a repetição como o autor a realiza aparece também em textos de outros escritores. Em *Respiração artificial*, de 1980, por exemplo, o argentino Ricardo Piglia, que menciona Thomas Bernhard — “Passo o dia trancado, traduzindo (agora um livro notável de Thomas Bernhard)” (PIGLIA, 1987, p. 70) —, se vale de um recurso bastante associado à obra do austríaco: o uso de diferentes verbos de elocução em sequência para marcar a trajetória de uma narrativa contada (ou pensada) por diferentes pessoas. Em *O naufrago*, por exemplo, encontramos:

Os médicos compactuam como os proprietários de indústrias químicas, **afirmou, pensei**. Não devia tê-la deixado ir, **disse ele**, referindo-se à irmã de *quarenta e seis anos, pensei*. A irmã de quarenta e seis anos tinha que pedir permissão a ele para sair, **pensei**, e tinha que prestar contas de cada uma das visitas que fazia” (BERNHARD, 2006a, p. 41, itálico no original, negrito nosso).

Nessa obra, o verbo “pensar” no pretérito perfeito aparece mais de 600 vezes, boa parte delas sozinho e em final de frase. Outras vezes, o termo aparece acompanhado de diferentes verbos de elocução, como é o caso de “afirmou” no exemplo anterior. Esse recurso, que indica a retomada de uma história ou de uma fala, serve como indicativo também do monólogo interior desenvolvido pelo narrador, o qual dedica-se, em seus próprios termos, a *vilipendiar* as questões filosóficas, tarefa que implica, naturalmente, o exercício do pensamento.

As repetições de Bernhard, muitas vezes intrincadas, como já assinalamos, não se voltam somente a determinadas palavras ou construções sintáticas. O que esse autor faz não é apenas retornar sempre às “mesmas frasezinhas” e aos “mesmos pensamentos corrosivos” (FRANTZEN, 2017, p. 101, tradução nossa); Bernhard também reconta a mesma história inúmeras vezes. Isso é muito claro em *O naufrago*. Nas páginas iniciais do romance, já descobrimos que, 28 anos após o primeiro encontro do narrador com Glenn Gould e Wertheimer, este comete suicídio. Sabemos de início também que o contato com Glenn, um virtuose cujo talento e dedicação são inigualáveis, afetou a vida dos outros dois e foi determinante para a sua decisão de abandonar a música. Essa mesma história, com variações e desenvolvimentos, é recontada e interpretada pelo narrador diversas vezes ao longo da narrativa, em um monólogo que ele só interrompe (para retomá-lo depois) quando é abordado pela dona da pousada em que entrara na primeira página do livro.

Capaz de exasperar o leitor desavisado, a repetição bernhardiana é um dos elementos que podem tornar cômica a obra do austríaco. Aspecto apontado tardiamente pela crítica que se dedicou

a analisar a produção de Bernhard, a comicidade pode ser atribuída tanto ao excesso que marca o texto do autor (excesso de desprezo, de ênfase, de assertividade, de obsessão, de repetições e assim por diante) quanto ao que Frantzen (2017, p. 97-98, tradução nossa) compreende, a partir de Kierkegaard, como “desespero demoníaco”: “O homem demoníaco é a corporificação da autocontradição e, portanto, um homem muito engraçado. Um homem que é feliz precisamente na sua infelicidade”. Assim, é possível ler Bernhard tanto de uma perspectiva bem-humorada quanto de um ponto de vista trágico. Em qualquer dos casos, todavia, o leitor vê o mundo através do olhar de alguém que parece não alimentar ilusões, exceto talvez aquelas relativas à produção (perfeição) artística. E o lugar onde esse olhar ganha nitidez é o mesmo em que se tem notícia da morte.

Em *O naufrago*, o suicídio de Wertheimer é atribuído à consciência que ele tem de seu fracasso como pianista, decorrente do contato com Glenn Gould, e também ao casamento da sua irmã, com quem ele mantinha um relacionamento que, em nossos tempos, seria certamente caracterizado como “abusivo”. Entretanto, apesar de identificarmos claramente esses grandes eventos desencadeadores do suicídio, por trás deles há uma maneira de encarar a vida que é típica dos personagens de Bernhard, em quem o pessimismo e a descrença quase patológicos se aliam a relações humanas marcadas pela ansiedade recíproca e pelo desencontro, o que invariavelmente encaminha esses sujeitos ao isolamento.

Essa negatividade é também uma faceta da morte, oposta à vida, isto é, à positividade. E as diferentes representações da finitude que percorrem a obra de Bernhard estão associadas à inviabilidade mesma da positividade: para os personagens bernhardianos, que vivem com a consciência constante da morte (mas também com a possibilidade de suicídio sempre à mão), a vida transforma-se apenas em uma repetição aparentemente infinita de ações e pensamentos cujo desfecho é certo — o nada. No caso de *O naufrago*, se a presença perene da morte na vida é indicada pela constante retomada do tema da finitude e pela repetição de verbos no pretérito perfeito — com destaque para “pensei”, cujo retorno remete à atividade extenuante do pensamento, do filosofar —, a mesmice em que se converte a vida a partir da consciência da morte se insinua na linha temporal da primeira camada do passado, em que o narrador espera “ainda e sempre” pela dona da pousada, e nas críticas peremptórias do narrador à humanidade no geral (e em especial aos seus contemporâneos), as quais são formuladas do ponto de vista de alguém frustrado com o que seus contemporâneos fizeram com o tempo que lhes foi concedido antes do fim.

Em sua tese, Santos (2020, p. 52) nota que em *O naufrago*, devido ao impacto causado por Glenn Gould, Wertheimer e o narrador “se tornam mortos em vida”. Isto é, se antes os dois amigos alimentavam reciprocamente suas tendências suicidas, depois do contato com o músico canadense, tais tendências são simbolizadas. Nesse sentido, o narrador afirma que, ao conhecer Glenn, ele e Wertheimer encontraram a morte: “Nosso amigo significou nossa morte” (BERNHARD, 2006a, p. 30). Surge aqui, portanto, mais uma das representações da morte presentes nos textos de Bernhard. Ela indica, em especial, que o momento derradeiro, o ponto-final, não impede a ocorrência reiterada de pequenas mortes em vida, e é interessante perceber que tais eventos contribuem para, no termo de Frantzen (2017, p. 101), “empacar” os personagens bernhardianos e colocá-los, *ainda e sempre*, na posição de sujeitos encurralados: de um lado, pela ideia da morte; de outro, pela cadeia infinita de repetições que convencionamos chamar “vida”. Assim, Bernhard e seus personagens estão empacados: “literalmente, em sua poltrona; existencialmente, em sua vida; historicamente, na sociedade australiana do pós-guerra; linguisticamente, tanto em pensamento quanto em discurso” (FRANTZEN, 2017, p. 101, tradução nossa). Poderíamos, é claro, dizer que eles estão empacados ainda pela consciência da morte.

Logo no início de *O naufrago*, o narrador afirma que, no fundo, não desejava ser um virtuose do piano: “o Mozarteum e tudo que se ligava a ele tinham sido um mero pretexto para me salvar de meu efetivo tédio do mundo, do meu enfastiamento bastante precoce da vida” (BERNHARD, 2006a, p. 20). Em outro trecho do livro, o narrador afirma que Wertheimer “queria ser artista, [pois] ser *artista da vida* não lhe bastava, ainda que seja bem esse o conceito que nos faz feliz” (BERNHARD, 2006a, p. 87). Dado que “o conceito que nos faz feliz” não é aplicável, a saída para a monotonia e a

cadeia de repetições que constituem a vida pode ser, quem sabe, a arte. Como nota Santos (2020), as experiências do narrador e de Wertheimer com o piano são falhadas, assim como o são as suas tentativas de escrever e de dedicar-se à filosofia e às *ciências do espírito*. Todavia, no caso do narrador, a escrita (que aqui pode ser lida como arte), ao fim, é efetivamente levada a cabo: ela constitui o texto mesmo que lemos, o que indica que é a partir da morte de Glenn e Wertheimer “que o narrador passa [...] a conceber um modo de escrever sobre os amigos” (SANTOS, 2020, p. 40).

No caso de Bernhard, em alguma medida, também a escrita é a “salvação”, a possibilidade que se tem de seguir adiante. Em *Origem*, ele relembra a “descoberta de que a literatura é capaz de prover a solução matemática para a vida e, a todo momento, para a própria existência” (BERNHARD, 2006b, p. 405). Mas como o processo de escrita e esse suposto poder da literatura podem ser associados à noção, que mencionamos mais acima, de que Bernhard é não um contador, e sim um *destruidor* de histórias? Ora, quando se fala de contadores de histórias, ao menos na tradição benjaminiana, fala-se de narradores que transmitem experiências e saberes práticos de uma geração para a outra, atualizando uma tradição ao mesmo tempo em que a perpetuam. A Bernhard, contudo, não cai bem a carapuça de alguém experiente que possui saberes práticos a compartilhar, embora, assim como o narrador de Benjamin (1994), ele tenha significativa proximidade com a morte.

Talvez uma das chaves para que compreendamos a relação complexa de Bernhard com as narrativas esteja no mesmo documentário em que ele se define como um destruidor de histórias. No filme, o autor afirma:

Eu morava na casa do meu avô, e ele escrevia, e lá havia uma imensa biblioteca, e estar próximo de todos aqueles livros o tempo todo, ter de andar pela biblioteca, foi para mim simplesmente horrível... e provavelmente... por que eu comecei efetivamente a escrever? por que eu escrevo livros? Devido a uma súbita oposição a mim mesmo e àquela situação — porque para mim as resistências [...] significam tudo... eu anseio pela resistência em uma escala colossal, e é por isso que eu escrevo prosa (THREE..., 2020).

Não para contar uma história: Bernhard escreve prosa para *contrariar a si mesmo*. Essa resolução peremptória é também cômica, mas, a partir dela, não parece mais absurdo que um escritor como Bernhard não se assume como contador de histórias. O caso é que ele *destrói* as histórias não apenas ao subverter, como o fazem muitos de seus contemporâneos, as convenções narrativas, mas também ao trabalhar para que a morte e a negatividade se insinuem incessantemente em suas obras. Além disso, ao insistir em suas repetições e em suas voltas temporais, ele quebra a expectativa do leitor, que ao fim descobre que, em termos de ação, tudo já estava dado desde o início. Mas, mesmo que seja para destruir as histórias, Bernhard (felizmente) ainda precisa escrevê-las.

Se, como afirma o narrador de *O náufrago*, “viver significa apenas desesperar” (BERNHARD, 2006a, p. 42), entre uma coisa e outra, Bernhard insere sua produção literária, e nela elementos da esfera do desespero — a morte, o envelhecimento, a doença, a repetição, o ódio — se associam à criação, à arte, à busca da perfeição e, por que não, ao cômico. Embora estar vivo no mundo bernhardiano seja desesperador, é também eventualmente prazeroso, e é por isso que, em última instância, o narrador de *O náufrago* não se suicida, ao contrário de Wertheimer, que não supera a possibilidade de não ser tão bom pianista quanto Glenn Gould. Isso, junto à perda de sua irmã, que se casa com um, “como se diz, grande industrial suíço”, leva-o ao suicídio. Já o narrador, na possibilidade de escrever um ensaio sobre Glenn (e Wertheimer), na sua dedicação à filosofia, da qual afirma não saber nada, e na sua mudança para Madri, encontra algo como uma salvação, válida na medida em que possibilita suportar — com a quantia precisa de desespero — as repetições que, já sabemos, conduzem ao ponto-final.

REFERÊNCIAS

BERNHARD, Thomas. **O naufrago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

BERNHARD, Thomas. **Origem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

BOHUNOVSKY, Ruth. A recepção de Thomas Bernhard no Brasil: caminhos da tradução e do humor. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS GERMANÍSTICOS, 1., nov. 2015, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2015. p. 47-53. Disponível em: <http://germanistik-brasil.org.br/wp-content/uploads/2016/05/Ruth-Bohunovsky1.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2021.

COUSINEAU, Thomas. Thomas Bernhard, an introductory essay. **Review of Contemporary Fiction**, v. 21, n. 2, 2001. Disponível em: http://boullet.com/6_DEAD_PROJECTS/7_HALLZ/pdf/1_pdf_found/Introductory%20essay%20--%20Thomas%20Bernhard.pdf. Acesso em: 17 jun. 2021.

FLORY, Alexandre Villibor. **Sopa de letras nazista: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-08112007-141402/pt-br.php>. Acesso em: 6 jul. 2021.

FRANTZEN, Mikkel. The Demonic Comedy of Thomas Bernhard. **Journal of Austrian Studies**, v. 50, n. 1-2, p. 89-108, 2017. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/26534731?read-now=1&refreqid=excelsior%3A190c11a6b8352abd2322b0b5a6e604a3&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 17 jun. 2021.

KUEHN, Heinz. On reading Thomas Bernhard. **The Sewanee Review**, v. 105, v. 4, p. 541-553, 1997. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27548434?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 17 jun. 2021.

LITERATURA Fundamental 86: O Naufrago — Helmut Galle. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal Univesp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bOaOjjWnjks&t=750s>. Acesso em: 7 jun. 2021.

PIGLIA, Ricardo. **Respiração artificial**. São Paulo: Iluminuras, 1987.

SANTOS, José Lucas Zaffani dos. **A estetização da experiência falhada em três narrativas de Thomas Bernhard: O naufrago, Árvores abatidas e Extinção**. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/194029>. Acesso em: 5 jul. 2021.

THOMAS Bernhard – Three Days (1970). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (54 min). Publicado pelo canal Among the Kipple. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nSHmANet3Ag>. Acesso em: 3 jul. 2021.

XERXENESKY, Antônio. Thomas Bernhard: repetição e aniquilação. **Blog do IMS**, 5 ago. 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/thomas-bernhard-repeticao-e-aniquilacao-por-antonio-xerxenesky/>. Acesso em: 24 jul. 2021.

UMA ANÁLISE DO CONTO “RETRATOS”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Taryne Cavalcante Zottino (UEMS)¹

Volmir Cardoso Pereira (UEMS)²

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o conto “Retratos”, publicado em 1975, na obra *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, observando-se as relações entre literatura e sociedade, conforme defende Antonio Candido (2000). “Retratos” nos apresenta a um narrador-personagem de meia idade, um homem solitário vivendo uma rotina de trabalho desgastante em um escritório de uma grande cidade. Ele passa a questionar seu modo de vida a partir do encontro com um *hippie*, que se oferece para desenhar seu retrato ao longo de sete dias, mas desaparece antes de vender o último. Assim, a narrativa breve confronta o modo de vida de um trabalhador assalariado de uma grande cidade, que representa a pequena-burguesia, com o modo de vida de um *hippie*, símbolo da contracultura. Para examinar o conto, as seguintes leituras teóricas foram realizadas: No que se refere à produção ficcional de Abreu nos anos 1970, verificaram-se os trabalhos de Jaime Ginzburg (2005), Flora Sussekind (1985) e Nonato Gurgel (2008). Em relação ao conto sul-rio-grandense, foram consultadas as obras de Gilda Neves Bittencourt (1999) e Regina Zilberman (1992). No que tange aos estudos sobre o indivíduo, abordaram-se as ideias de Lucien Goldmann (1991), além dos trabalhos acadêmicos de Ellen Mariany da Silva Dias (2006), Milena Mulatti Magri (2010) e Luana Teixeira Porto (2012). Para entender a contracultura, estudou-se o trabalho de Carlos Alberto Messeder Pereira (1992). A partir da leitura e análise desses trabalhos, foi possível constatar a relevância de se investigar as relações entre literatura e sociedade na narrativa breve de Caio Fernando Abreu. Podemos encontrar no conto elementos como a coisificação do sujeito na sociedade capitalista e o modo de vida urbano, marcado pela solidão, individualismo e dificuldade de se formar vínculos. Ademais, há o conflito do modo de vida *hippie*, principal movimento da contracultura, com o modo de vida de um trabalhador assalariado, submisso ao capitalismo, que se desdobra para exercer sua função em um escritório. Apesar de também estar submetido à economia capitalista, o *hippie* simboliza um ideal de liberdade que atrai o narrador-protagonista do conto, provocando tensões entre este e o meio social do qual faz parte. Além disso, ao considerarmos o momento histórico de produção do conto, no qual o Brasil vivia uma ditadura militar, também é imprescindível nos atentarmos para o tensionamento de ideologias presente no texto, em um momento de repressão a qualquer tipo de resistência. No entanto, para além do tempo histórico, temos personagens que expressam sentimentos universais, possibilitando associações com os dias de hoje, por conta da persistência da fragilidade das relações, da solidão e do individualismo.

Palavras-chaves: Caio Fernando Abreu. Retratos. Literatura. Sociedade.

¹ Graduanda do curso de Bacharelado em Letras, com ênfase em Literatura, da Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

² Graduação na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Mestrado em Estudos de Linguagens pela UFMS e Doutor em Letras pela UEL. Professor efetivo da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e orientador deste trabalho.

INTRODUÇÃO

Romancista, dramaturgo, poeta e jornalista nascido no Rio Grande do Sul, Caio Fernando Abreu (1948-1996) possui uma obra repleta de personagens solitários que representam o sujeito contemporâneo em sua constante dificuldade de relacionar-se com o outro, encontrar sua própria identidade e compreender seu lugar em um mundo que o recebe com indiferença. Ademais, como aponta Jaime Ginzburg (2005), trata-se de um escritor cuja produção ficcional tem início no período de maior repressão do regime militar brasileiro, e prossegue até o momento em que os movimentos democráticos começaram a ganhar força.

Logo, para além do aspecto intimista e da abordagem do homoerotismo na ficção caiofernandiana, que são constantemente lembrados, também é relevante analisar sua obra à luz desses capítulos da história brasileira. Nesse sentido, Ginzburg (2005) sinaliza que Caio “ainda está por ser compreendido em um dos seus lados mais fortes, a política” (GINZBURG, 2005, p. 38). Em *O ovo apunhalado*, o segundo livro de contos do autor, publicado em 1975, é possível observar tanto os dilemas do sujeito contemporâneo, quanto os diálogos com o momento histórico. A abordagem de tais elementos demonstra o olhar crítico de Caio F. diante do meio social e político de sua época, sem abandonar a preocupação formal em seu fazer literário.

“Retratos”, o conto analisado neste trabalho, nos apresenta um narrador-personagem de meia idade, um homem solitário vivendo uma rotina de trabalho desgastante em um escritório de uma grande cidade. Ele passa a questionar seu modo de vida a partir do encontro com um *hippie*, que se oferece para desenhar seu retrato ao longo de sete dias, mas desaparece antes de vender o último trabalho. A presença dos *hippies* no conto denota um claro diálogo com a história, já que estes foram os integrantes do maior movimento da contracultura, na década de 1960, e representavam um modo de vida livre das amarras formais, com o constante questionamento das práticas da ideologia dominante, algo bem diferente do contexto de um País oprimido pelo regime militar. Segundo Carlos Alberto Pereira (1992), é possível relacionar a contracultura especificamente aos movimentos de jovens rebeldes nos anos 1960, mas também a algo mais subjetivo, que pode se manifestar em outras épocas:

De um lado, o termo “contracultura” pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas e assim por diante. [...] Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente [...] Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. [...] Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social (PEREIRA, 1992, p. 20).

Vale ressaltar que um dos principais marcos da contracultura, o Festival de Woodstock, ocorreu justamente em 1969, ano em que Caio F. começou a escrever os contos da coletânea. Outrossim, segundo Luana Teixeira Porto (2012), essa narrativa caiofernandiana “problematiza o ser na cidade e acentua o processo de desumanização decorrente de um tempo marcado pelo processo de aceleração do capitalismo e ascensão do individualismo” (PORTO, 2012, p. 136). Essas características apontadas pela estudiosa evidenciam o interesse do escritor gaúcho em retratar o modo

de vida urbano, mas também podem ser relacionadas com o processo de reificação, abordado por Lucien Goldmann (1991). Segundo o autor, a coisificação é uma consequência da economia mercantil, porém não atinge somente os setores da economia, mas também o pensamento e a subjetividade. O resultado disso são indivíduos coisificados, solitários, com dificuldade de estabelecer elos duradouros. Portanto, considerando os pontos citados, é relevante investigar as narrativas caiofernandianas em busca de associações possíveis com a sociedade, pois como defende Antonio Candido na obra *Literatura e sociedade* (2000), o social está presente na construção artística, tornando-se um elemento interno.

CAIO F. PARA ALÉM DOS RÓTULOS

Caio Fernando Abreu sempre reconheceu a influência de Clarice Lispector (1920-1977) em sua escrita, especialmente no início de suas incursões pela literatura. Essa admiração é perceptível em carta enviada ao jornalista José Márcio Penido, em 1979: “[...] Clarice é, pra mim, o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando” (ABREU, 2005, p. 154). A aproximação com a escritora, no entanto, não foi bem recebida por parte da crítica, pois, como aponta Nelson Luís Barbosa (2019, p. 36), além de a produção clariciana ainda não ser vista como canônica, também havia certa “má vontade” com obras que eram consideradas demasiadamente “femininas”, aquelas voltadas para o “eu”, e repletas de experimentações.

Contudo, “discípulo de Clarice” e “intimista demais” não foram os únicos títulos que a crítica impôs ao escritor gaúcho. O trabalho de Caio Fernando Abreu também chegou a ser restringido ao rótulo de “literatura gay”, ignorando-se a sua relevância no que se refere a outras temáticas, como a política, por exemplo. Segundo Ginzburg (2005), apesar de ser reconhecido por sua escrita intimista e pela temática do homoerotismo, Caio também é um “escritor de resistência”, pois “é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar, na ficção brasileira” (GINZBURG, 2005, p. 38).

Porém, a abordagem da ditadura militar e de seus efeitos não ocorre de forma explícita em Caio Fernando Abreu, como pode ser observado em um ensaio sobre a literatura brasileira pós-64, no qual Flora Sussekind (1985) o coloca entre os escritores que não se limitaram a detalhar a tortura e a violência do regime militar, aproximando-se do relato jornalístico, mas buscaram alcançar “maior elaboração literária” em seus textos. Conforme a autora, o procedimento utilizado por Caio F. é diferente do adotado por alguns de seus contemporâneos, como Renato Tapajós e Fernando Gabeira, pois “[...] não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura” (SUSSEKIND, 1985, p. 47).

Optar pela sugestão em vez de explicitar os acontecimentos é uma característica das narrativas de Caio Fernando Abreu destacada por autores como Ginzburg (2005), que pontua a necessidade de se analisar o trabalho do autor gaúcho a partir da observação do detalhe, pois as construções mais frutíferas para a compreensão do todo encontram-se nos elementos aparentemente subordinativos. Em uma entrevista de 1997 ao jornalista Marcelo Bessa, retomada por Barbosa (2019), o autor gaúcho descreve como enxergava a recepção da crítica e do meio acadêmico à sua obra, ao revelar que foi colocado à margem na literatura nacional por nunca ter abandonado o *pop*, mesmo quando foi chamado de alienado pelas patrulhas ideológicas da época.

Acho que sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira. Também sou um pouco roqueiro, fui *hippie*, fui *punk*. Não faço vida literária, eu corro por fora. Não conheço o lobby das universidades, não vou a lançamento de livros, só vou quando

sou amigo do escritor. Aí na minha obra aparecem coisas que não são consideradas material digno, literário [...] deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário (BESSA *apud* BARBOSA, 2019, p. 41-42).

Após a publicação de *Morangos Mofados*, em 1982, a recepção mudou um pouco, e Caio passou a ganhar mais prêmios e críticas positivas. Entretanto, conforme Barbosa (2019), os estudos acadêmicos sobre seus livros só despontaram, de fato, depois da morte do escritor. Quanto à recepção do público, vale evidenciar que a obra de Caio F. continua sendo reeditada e ganhando a atenção dos leitores. Destaca-se, por exemplo, a publicação de toda a narrativa breve do escritor, em 2018, na coletânea *Contos Completos*, lançada pela editora Companhia das Letras.

“RETRATOS” DA SOCIEDADE EM O OVO APUNHALADO

Publicado pela primeira vez em 1975, *O ovo apunhalado* é o segundo livro de contos de Caio Fernando Abreu. Em prefácio para a edição de 1984, o autor gaúcho revela que as narrativas breves foram escritas entre 1969 e 1973, durante o período conhecido como “anos de chumbo”, devido ao aumento da repressão após a oficialização do Ato Institucional (AI-5), em 1968. Caio descreve o momento de produção dos contos da seguinte forma: “[...] tempos de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. [...] Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante” (ABREU, 2012, p. 10).

Essa condição de “apavorado viajante” se deve ao fato de que, assim como indica Nonato Gurgel (2008), Caio F. chegou a ser perseguido pelo Departamento da Ordem Política e Social (DOPS), e passou por uma temporada de refúgio - e escrita - na fazenda de Hilda Hilst (1930-2004), em Campinas. Em seguida, Caio viveu uma fase de muitas viagens, entre as quais se destaca sua passagem por Londres, chamada pelo autor gaúcho de “exílio voluntário”. A repressão afetaria, anos depois, a publicação de *O ovo apunhalado*, que teve trechos cortados por serem considerados “fortes”, além da eliminação de três contos, taxados de “imorais”.

Não por acaso, a desesperança e a inquietação deste momento da história brasileira podem ser detectadas nas narrativas breves que compõem a obra, através do olhar de personagens solitários, cujos desfechos conflituosos não contêm um tom otimista. De acordo com Porto (2012), vários dos contos presentes na coletânea “[...] enfocam a discussão de problemas sociais, como a opressão do homem pelo homem, a dificuldade de interação social, a solidão e as crises existenciais de sujeitos em busca de sua própria identidade” (PORTO, 2012, p. 135).

Justamente por conta do foco em questões sociais, ao analisar os contos produzidos no Rio Grande do Sul durante os anos 1970, a estudiosa Gilda Bittencourt (1999) classifica o livro como pertencente à vertente social da literatura gaúcha. Ademais, de acordo com a autora, é em *O ovo apunhalado* que Caio Fernando Abreu firma sua voz própria, usando uma linguagem subjetiva capaz de se destacar de tal forma, que se sobressai diante das situações narradas.

Na sétima narrativa breve da coletânea, intitulada “Retratos”, o narrador-protagonista é um homem de meia idade, que trabalha no escritório de uma grande cidade. Ele vive sozinho em um apartamento e segue sua rotina de trabalho normalmente, até que a presença de um grupo de *hippies* na praça em frente ao prédio muda a dinâmica de sua vida, pois um dos *hippies* desenha um retrato dele e, no dia seguinte, propõe a realização de um retrato para cada dia da semana, totalizando sete. O protagonista concorda com a proposta, mas à medida que os retratos são feitos, sua imagem fica

cada vez mais cansada, abatida e envelhecida. A narrativa em primeira pessoa é construída de forma semelhante a um diário, com oito partes cujos títulos são os dias da semana, de domingo a domingo.

Ao se olhar no espelho, o protagonista repara que os desenhos representam fielmente sua aparência ao longo da semana. Porém, as mudanças não ocorrem apenas na fisionomia, mas em seu modo de encarar a vida: o trabalho se torna cada vez mais desgastante e ele não suporta mais permanecer no ambiente do escritório, criando desculpas para se afastar de lá. É possível notar o quanto o modo de vida do retratista – em comparação ao seu – começa a atraí-lo. Além disso, o protagonista cria expectativas de afeto em relação ao *hippie*, pois pensa em convidá-lo para uma refeição, para dormir em seu apartamento, e até compra um colar para lhe dar de presente, o que não tem coragem de fazer. Todavia, depois da realização de seis retratos, o *hippie* desaparece sem explicações, quebrando o acordo e as expectativas do protagonista.

Estamos diante de uma intertextualidade com a obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, por conta do “pacto” estabelecido entre o protagonista e o *hippie*, que remete ao pacto de Dorian Gray para que seu retrato envelheça em seu lugar. Embora a palavra *hippie* não apareça no conto, o momento histórico e a descrição do personagem – “[...] as mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes [...]” (ABREU, 2012, p. 50) – o ligam ao principal movimento da contracultura. Ademais, o aparecimento de um personagem desse universo é compatível com a biografia de Caio Fernando Abreu que, além de ter sido *hippie*, herdou o “imaginário” de 1968, no qual o movimento está fortemente inserido, como pontua Gurgel (2008):

Com a herança histórica dessas linguagens e formas políticas, artísticas e culturais do imaginário de 68, Caio tece grande parte do seu roteiro existencial. Produz, com esse imaginário herdado, uma narrativa que leva em conta não apenas o vestuário e os gestos, mas as gírias, os clichês, os trechos de canções, linguagens cotidianas. Muitos dos seus personagens herdaram os hábitos alimentares do universo hippie e suas técnicas de meditação; herdaram também seus produtos naturais, suas fumaças; um jeito de ler o mundo que nem sempre privilegia os chamados vencedores (GURGEL, 2008, p. 63).

Assim como acontece com o *hippie*, a posição do protagonista na sociedade começa a ficar clara a partir de suas vestes: “Enquanto ele desenhava, eu sentia vergonha – estava de terno, aquele velho terno que uso aos domingos, e gravata. (ABREU, 2012, p. 51). Outras características apresentadas mais tarde na narrativa denotam que se trata de um homem de meia idade, trabalhador assalariado de um escritório, em uma grande cidade. Temos ainda alguns personagens secundários, como o chefe do protagonista, a secretária, o namorado da secretária, o porteiro, o ascensorista e as vizinhas do prédio.

Segundo Milena Mulatti Magri (2010), os personagens principais do conto simbolizam o embate entre “[...] o modo de vida burguês e/ou pequeno burguês e o modo de vida *hippie*. O *hippie* [...] representa para o protagonista um novo modo de vida, oposto aos moldes aos quais o protagonista está submetido, sempre obrigado a cumprir protocolos sociais e burocráticos” (MAGRI, 2010, p. 136). Isto é, ao entrar em contato com o *hippie*, o narrador passa a questionar seu modo de vida formal, repleto de convenções sociais que o fizeram, inclusive, assinar um memorando para tirar o grupo de hippies da praça em frente ao prédio, mesmo que a presença deles jamais o tenha importunado.

Nunca havia reparado nele antes. Na verdade, não tem nada que o diferencie dos demais. As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado. Isso não me interessava. Nem me irritava. Mesmo assim cheguei a assinar uma circular dos moradores do prédio pedindo que se retirassem dali (ABREU, 2012, p. 50).

Como podemos observar na citação acima, inicialmente, o protagonista não diferencia o rapaz dos demais, caracterizando-o por meio de estereótipos do *hippie*, como as vestes coloridas, o cabelo comprido, a sujeira e o uso de drogas. Porém, conforme os dois se aproximam, a descrição é pormenorizada e o narrador passa a reparar em detalhes do seu interlocutor, como os dentes, as mãos, o modo de andar, a cor dos olhos, e sua atitude perante o grupo de companheiros. “Na verdade, ele não se parece com os outros: está sempre sozinho e tem uma expressão concentrada. De vez em quando erguia os olhos e sorria para mim. Achei estranho porque ninguém nunca sorriu para mim – nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito [...]” (ABREU, 2012, p. 51).

Segundo Magri (2010), ao particularizar o *hippie*, o protagonista demonstra o afeto que começa a sentir por ele. Logo, a indiferença do início e o acordo financeiro dão lugar a uma afeição que se fortifica à medida que os retratos são feitos. Além disso, o narrador, que vive só, não demonstrando ter criado vínculos com os vizinhos e colegas de trabalho, repara justamente no fato de o *hippie* estar “sempre sozinho”, um ponto de identificação entre eles. A atenção conferida ao sorriso do *hippie* – “[...] nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito [...]” (ABREU, 2012, p. 51) – também é um demonstrativo da dificuldade do narrador em criar uma conexão com o outro.

Por outro lado, considerando o momento histórico de produção do conto, a circular dos vizinhos retrata alguns comportamentos comuns em regimes totalitários, como o que o Brasil vivia: a oposição ao diferente e o ataque às liberdades individuais. Ou seja, o modo de vida desregrado dos *hippies* incomoda os moradores do prédio, que desejam retirá-los de um espaço público para não serem confrontados por um ideal discordante da ordem social estabelecida. Há, portanto, uma tensão entre o modo de vida burguês e o modo de vida *hippie*, ou, em outras palavras, entre o modo de vida formal e o modo de vida alternativo.

Por conta das obrigações sociais, ao mesmo tempo que se interessa pela maneira de viver dos *hippies*, e sente vontade de estreitar as relações com rapaz, o protagonista se autocensura, imaginando as reações das pessoas ao seu redor, e enumerando pretextos: “Acho que sente fome. Pensei em convidá-lo para comer comigo, mas desisti. Os vizinhos não gostariam. Nem o porteiro. Além disso o apartamento é muito pequeno e está sempre desarrumado [...]” (ABREU, 2012, p. 52). Podemos notar que, mesmo não tendo um vínculo profundo com as pessoas por quem teme ser julgado, o narrador se preocupa com sua reputação social.

Outro indicativo do conflito entre modos de vida é a comparação entre o chefe do protagonista e o *hippie*. Segundo o narrador, o rapaz “[...] anda sempre descalço, tem os pés finos, como as mãos. Parece pisar sobre folhas, não sei explicar, não existem folhas na praça. Não agora, só no outono” (ABREU, 2012, p. 52). Caminhar descalço e “pisar sobre folhas” refletem a despreocupação do *hippie* e a leveza de sua vida, ao passo que o chefe do narrador “[...] caminha mal por causa dos pés inchados. Fiquei olhando para os pés dele: não parece pisar folhas” (ABREU, 2012, p. 54).

Isto posto, há um contraste entre os pés finos e descalços do *hippie*, e os pés inchados do chefe, além da maneira de caminhar de ambos. O empregador é um símbolo da submissão ao capitalismo e às obrigações sociais, com uma carga intensa de trabalho que gera consequências em

seu corpo. Enquanto isso, o *hippie* corresponde à autonomia, pois está livre das amarras formais, e oferece constante oposição aos valores considerados indispensáveis pela sociedade.

Conforme recebe os retratos, o protagonista enxerga relações sobre as quais provavelmente não refletia com profundidade antes do encontro, tornando-se cada vez mais insatisfeito consigo mesmo e com sua rotina, o que repercute no ambiente de trabalho. Assim, o narrador comete erros, é grosseiro com uma colega de trabalho, e inventa desculpas para sair mais cedo, experimentando a ansiedade para estar novamente na presença do *hippie*. Aliás, o contato com o outro faz com que o protagonista mude completamente sua postura.

Em determinada passagem, ele comenta que a cidade está cinza e as pessoas parecem amedrontadas, porém, ao se deparar com o *hippie*, tem um momento de descontração. “Tratei-o com frieza. Mas quando ele disse que o dia estava bonito hoje, não pude me segurar e sorri. Estava realmente um bonito dia, as pessoas todas alegres” (ABREU, 2012, p. 55). A percepção inicial do protagonista sobre a cidade, no entanto, mostra esse ambiente de maneira negativa, o que podemos relacionar com a análise de Magri (2010) sobre a experiência urbana na obra de Caio Fernando Abreu.

Há, sim, a construção de um olhar crítico e, por vezes, negativo sobre a vida nos grandes centros, com o intuito de melhor compreender as possibilidades de felicidade e de frustração promovidas pelo modo de vida urbano. Em última instância, o que se verifica na obra, é uma atração ambivalente pela cidade e pela experiência urbana, devido às promessas de felicidade e consequentes limitações (MAGRI, 2010, p. 10-11).

Também fica claro que o convívio dos personagens abre os olhos do protagonista para detalhes do cotidiano que anteriormente lhe passavam despercebidos, provavelmente pela rotina intensa da grande cidade. “Terminou de desenhar e me ofereceu uma margarida junto com o papel. Eu nem tinha reparado que havia margaridas na praça. Para falar a verdade, acho que nunca tinha visto uma margarida bem de perto” (ABREU, 2012, p. 53). Assim sendo, podemos observar as diversas modificações internas versadas pelo narrador. No entanto, esse “processo de transformações” (MAGRI, 2010, p. 143) é suspenso quando o *hippie* desaparece, interrompendo um compromisso que já havia se tornado costumeiro para o retratado, e frustrando suas expectativas de firmar um vínculo afetivo com o outro.

Como enunciado anteriormente, a cada desenho, o rosto do protagonista fica mais feio e abatido, e é exatamente dessa forma que o homem se sente e aparenta. Um dos maiores choques ocorre quando ele se defronta com a própria imagem no quarto retrato, que lhe é entregue juntamente com a margarida. “O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho. Depois olhei. Vi que é a minha cara mesmo” (ABREU, 2012, p. 53). Diferente da margarida, com o centro amarelo e as pétalas brancas, que significam luz e pureza, o rosto do protagonista é acinzentado e soturno.

Ao chegar em casa, o homem coloca a flor em um copo com água e um comprimido dissolvido dentro, pois “[...] disseram que faz a flor durar mais” (ABREU, 2012, p. 53). Um tempo depois, ele recorda o que o *hippie* lhe disse ao entregar a margarida. “*Flor e abismo*. Ou seria: *flor é abismo*? Não lembro. Sei que era isso. Levantei para olhar a margarida. Continuava amarela e branca, redonda e longa” (ABREU, 2012, p. 55).

Desse modo, o narrador caiofernandiano nos apresenta um paradoxo, pois a flor é delicada e bonita, ao passo que o abismo é algo extremo, um precipício sem fim, que remete à sensação de estar

caindo e não ter no que se apoiar. Além disso, a técnica do comprimido é uma metáfora para a tentativa do protagonista de prolongar e fortalecer seu elo com o *hippie*, representado pela margarida. Então, quando o rapaz desaparece, antes de fazer o sétimo retrato, o protagonista se desespera, e se apegando ainda mais à flor:

Aconteceu uma coisa horrível. É muito tarde e ele não veio. Não consigo compreender. Talvez tenha ficado doente, talvez tenha sofrido um acidente ou qualquer coisa assim. É insuportável pensar que esteja sozinho, com suas mãos paradas no ar, ferido, talvez morto. Chorei muitas vezes olhando a margarida que ele me deu. Logo hoje que ia desenhar o último retrato, que eu ia dar a ele o colar, convidá-lo para dormir aqui, para comer comigo (ABREU, 2012, p. 56-57).

Em seguida, o narrador inicia uma busca em delegacias, hospitais e até mesmo no necrotério, mas não encontra o rapaz em parte alguma. Desnorteado perante o desaparecimento e, conseqüentemente, o não cumprimento do acordo, o protagonista apresenta mudanças de comportamento inaceitáveis para os integrantes de seu meio social, que passam a marginalizá-lo, da mesma forma que faziam com o grupo de *hippies*. Por exemplo, ele procura as vizinhas para perguntar sobre o paradeiro do *hippie*, mas três delas lhe batem com a porta na cara. Também passa o dia na praça, com a esperança de que o rapaz apareça, uma atitude que provoca estranheza:

À tarde, a secretária passou com o namorado e me viu deitado na grama. Não me cumprimentou e cochichou qualquer coisa com o namorado [...] voltei devagar para casa, mas o porteiro não me deixou entrar. Mostrou-me uma circular feita pelas vizinhas dizendo coisas que não li (ABREU, 2012, p. 58).

Impedido de entrar na própria casa, o protagonista nos mostra que as transformações pelas quais passou o tornaram um estranho para as pessoas de seu círculo social, que agora o repelem por ter questionado a ordem estabelecida, primeiro se aproximando dos *hippies* e depois agindo de maneira diferente do que era esperado de um indivíduo de sua posição. No desfecho do conto, o narrador-protagonista vai para o bar, onde está escrevendo o relato do último dia da semana, um domingo: “[...] Eu não suporto mais. Espalhei os retratos em cima da mesa. Fiquei olhando. Despetalei devagar a margarida até não restar mais que o miolo granuloso. [...] Flor é abismo, repeti. Flor é abismo. E de repente descobri que estou morto.” (ABREU, 2012, p. 58).

Na concepção de Magri (2010), a flor simboliza a vida alternativa difundida pelo movimento *hippie*, ao passo que sua destruição significa o desencontro do personagem consigo mesmo, ao não ver realizado o seu sonho de ter uma vida como a do rapaz, ou ao menos de estabelecer uma conexão afetiva com ele. Além disso, segundo a estudiosa, o desfecho “[...] evidencia o caráter simbólico da morte do protagonista, que iniciou um processo de transformação incompleto, diante da ausência do *hippie*, e que não pode mais retornar ao seu estado inicial” (MAGRI, 2010, p. 145).

Ou seja, ele não pode mais ser o mesmo homem que era antes do encontro com o *hippie*, mas também não tem ideia de como seria caso o processo de transformação tivesse sido finalizado, tampouco compreende quem é no momento que escreve seu último relato. Em relação à escolha de um formato semelhante ao diário, Ellen Mariany da Silva Dias (2006) acredita que a escolha é um “ponto de fuga” encontrado pelo homem para lidar com as suas experiências, pois colocando no papel, ele pode reorganizar o que viveu.

Magri (2010), entretanto, relaciona a escrita com a necessidade de eternizar suas vivências, em uma tentativa de prolongá-las. Outro aspecto que vale ressaltar é o fato de os personagens do

conto não terem nome, idade, ou profissão bem definida, sendo identificados somente pelos pronomes pessoais. Segundo Regina Zilberman (1992), esse procedimento de não-nomeação dos personagens os caracteriza como indivíduos “esvaziados de sua identidade”, por conta do modo de vida competitivo da sociedade, que destrói suas particularidades, tornando-os “parte da massa informe” (ZILBERMAN, 1992, p. 140).

CONCLUSÃO

A partir das análises e leituras teóricas apresentadas neste trabalho, foi possível constatar a relevância de se investigar as relações com a sociedade no conto "Retratos", a sétima narrativa breve de *O ovo apunhalado* (1975), de Caio Fernando Abreu. Podemos encontrar no conto elementos como o intenso modo de vida urbano e a coisificação do sujeito em uma sociedade capitalista, resultando na solidão, no individualismo, e na dificuldade de se formar vínculos. Ademais, há a divergência do modo de vida *hippie* e do modo de vida de um trabalhador assalariado, que se empenha para exercer sua função em um escritório.

Ainda que também esteja submetido à economia capitalista, o *hippie* expressa um ideal de liberdade responsável por atrair o narrador-protagonista do conto, provocando tensões entre este e o meio social no qual está inserido. Conforme destaca Pereira (1992), embora o termo contracultura seja utilizado para designar os atos de rebelião da juventude dos anos 60, como o movimento *hippie*, também pode ser relacionado com o sentimento de querer enfrentar a ordem vigente, algo que pode aparecer em diferentes épocas. Logo, no conto, temos aqueles que querem perpetuar a ordem, como as vizinhas, por exemplo, mas temos também um *hippie*, cuja própria figura já é contrária à ideologia dominante, além do protagonista, que começa a questionar essas relações a partir do encontro.

Considerando o momento histórico de produção do conto, no qual o Brasil vivia uma ditadura militar, também é imprescindível nos atentarmos para o tensionamento de ideologias presente no texto, em um momento de repressão a qualquer tipo de resistência. Todavia, para além do tempo histórico, nos defrontamos com personagens capazes de simbolizar sensações universais, viabilizando associações com os nossos dias, uma vez que persiste a solidão, a fragilidade das relações e o individualismo; desta vez, em um mundo conectado. Todos esses aspectos corroboram para a relevância de prosseguir os estudos das relações com a sociedade, não apenas em “Retratos”, e nas demais narrativas breves de *O ovo apunhalado*, mas em toda obra de Caio Fernando Abreu.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- BARBOSA, Nelson Luís. **Infinitivamente pessoal**: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção/ Nelson Luís Barbosa. São Paulo: Alameda, 2019.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- DIAS, Ellen Mariane da Silva. **Paixões concêntricas**: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.
- GINZBURG, Jaime. GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. **Literatura e sociedade**, v. 10, n. 8, p. 36-45, 2005.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra, 1991.
- GURGEL, Nonato. Caio 68. **Terceira Margem**, v. 12, n. 19, p. 61-68, 2008.
- MAGRI, Milena Mulatti. **Desencontro e experiência urbana em contos de Caio Fernando Abreu**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 2010.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. Editora Brasiliense, 1992.
- PORTO, Luana Teixeira. A representação da coisificação do ser humano na sociedade contemporânea: O ovo apunhalado. **Revista de Letras Dom Alberto**, v. 1, n. 1, p. 134-149, 2012.
- SUSSEKIND, Flora. **Retratos & Egos**. In: Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 42-87.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

A LITERATURA ENGAJADA E FEMINISTA DE PATRÍCIA GALVÃO EM *PARQUE INDUSTRIAL* (1933)

Fernanda Cristine Ribeiro¹
(UERJ/FFP-PPLIN)

RESUMO

Este presente artigo tem como objetivo principal propor uma leitura e reflexão sobre o romance *Parque Industrial* (1933), publicado sob o pseudônimo de Mara Lobo – Patrícia Galvão (1910-1962), livro que explora e denuncia as más condições de trabalho de mulheres trabalhadoras na região do Brás, em São Paulo. O objetivo central deste estudo é perceber e destacar a importância do engajamento literário de Pagu e todas as questões de gênero, raça e classe exploradas. Para essa análise, me apoiarei em estudos que versem sobre as questões centradas no período Modernista brasileiro e engajamento da literatura, como BOSI (1936) e CANDIDO (2003) e apontamentos crítico feministas de BUTLER (2013), HEKMAN (2013) e HOOKS (2018). A obra foi classificada pela autora como romance proletário, justificando-se pela abordagem da temática central da vida de operárias e do sistema político e econômico vigente na época. Pagu se faz valer de seu posicionamento político e militante para dar voz a mulheres e publicar uma narrativa frente a seu tempo que traria questões que seriam pontuadas e teorizadas décadas depois.

Palavras-chave: Modernismo. Engajamento. Feminismo. Proletariado. Estudos culturais.

“De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher”.
Virginia Woolf ²

¹ Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação de Letras e Linguística (PPLIN) da UERJ-Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na FFP – Faculdade de Formação de Professores, é parte do GEFIS – Grupo de Estudos Feministas Interseccionais, credenciado pelo CNPq, coordenado pelo professor Maximiliano Torres, o qual também é meu orientador de pesquisa no programa.

² WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 62.

INTRODUÇÃO

Patrícia Rehder Galvão (Santos, 1910-1962) foi uma brilhante escritora, artista, intelectual e militante brasileira. Residente do Brás e estudante da Escola Normal, veio a ser conhecida, após 1928, como Pagu, alcunha utilizada em um poema sobre ela escrito por Raul Bopp. Descoberta no final dos anos 1920 por Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, nomes essenciais do período modernista e da Semana de Arte Moderna de 1922. Ela compartilhava das posições de vanguarda dos modernistas, e seu status de *musa modernista* culminou em seu casamento com Oswald de Andrade em 1930, seguido pelo nascimento de seu filho, Rudá de Andrade. Juntamente com o marido, passou a escrever uma coluna radical com severas críticas ao feminismo burguês vigente na época, intitulada “A Mulher do Povo”, para a revista/jornal O Homem do Povo.

Em 1932 vivia em um bairro de trabalhadores, no Rio de Janeiro, e atuava como guarda armada em reuniões do Partido, que a censurou e depois a expulsou por considerar seu movimento de “agitação individualista e sensacionalista”, obrigando-a a adotar um pseudônimo de Mara Lobo para o lançamento de sua primeira publicação - *Parque Industrial* (1933) que figura como em meio a uma época de diversos acontecimentos políticos no Brasil e no mundo. A própria autora afirmou que o escreveu como um romance de sentido revolucionário³. Portanto, o objetivo central deste artigo é analisar *Parque Industrial* através de uma metodologia de leitura interpretativa da obra, buscando explorar alguns para entender refletir sobre a narrativa em questão. Com levantamentos e apontamentos teóricos de Alfredo Bosi e Antônio Candido para me aprofundar nas questões ligadas ao movimento modernista e engajamento na literatura, e de bell hooks, Carla Akotirene, Judith Butler e Gerda Lerner para explorar questões feministas e interseccionais na publicação proletária dos anos 30. Justificando assim os dois elementos centrais apresentados no título deste trabalho- A literatura engajada e feminista de Patrícia Galvão em *Parque Industrial* (1933).

O romance de estreia de Patrícia Galvão, aborda, através de perspectiva feminista, as relações de poder representadas pelo ambiente industrial na cidade de São Paulo e traça o perfil de uma sociedade operária em um recorte histórico e ideológico. A maneira de abordar os problemas políticos, sociais, de preconceitos e de injustiças foi determinante para que o livro se engajasse em um grau máximo à realidade de sua época.

O ENGAJAMENTO LITERÁRIO:

A palavra engajar é dotada de significados muito precisos e certos: participar de maneira colaborativa em alguma coisa; apoiar um partido político, uma causa. Pensar em uma literatura engajada é estender o processo artístico do autor conectado a causas importantes dentro da sociedade a qual está inserido.

O termo “literatura engajada” ganha ampla difusão com o texto *Que é a literatura?* de Jean-Paul Sartre, publicado primeiramente em *Les temps modernes* e depois incluído em *Situações II*.

Na da historiografia nacional, esse modo de escrever e produzir aparece com mais expressividade no período Modernista, o qual se inicia na Semana de Arte Moderna de 1922, que tinha como objetivo principal romper o conservadorismo vigente no cenário cultural da época. Não havia um conceito que unisse os artistas, nem um programa estético definido. A intenção era destruir

³ Em “autobiografia precoce de Patrícia Galvão” afirma: “Escrevi, então *pour épater* também o meu romance social, o primeiro desta cidade, e se chamou Parque Industrial. Tudo é história” (...) pensei em escrever um livro revolucionário. Assim nasceu a ideia de ‘Parque Industrial’. Ninguém havia feito literatura nesse gênero. Faria novela de propaganda com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem” (p.112)

o *status quo*. Inicialmente vale mencionar todas as situações sociais, culturais, políticas e econômicas que o país passava – algumas delas serão mencionadas e ampliadas nesse tópico, e foram essenciais para que essas mudanças no campo artístico se fizessem presentes.

Além disso, o Modernismo ganha uma nova roupagem de expressão devido aos ganhos de liberdade com o rompimento de estéticas anteriores, com isso, é possível perceber uma nova forma do fazer literário e construção dentro dessa perspectiva, Alfredo Bosi, grande estudioso sobre literatura brasileira, afirma:

O engajamento que aparece expressivamente nos romances de 30 terá desdobramentos durante a década de 40. Segundo Alfredo Bosi, “Os decênios de 30 e 40 serão lembrados como ‘a era do romance brasileiro’” (BOSI, 1994, p. 388) e: “o problema do engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40”. (BOSI, 1994, p. 390).

Bosi ainda pontua que encontramos nessa época uma nova face de uma nação que começava a olhar para si própria e para o futuro. É nesse momento que se percebe, por meio de uma literatura engajada, de crítica social, de denúncia e de protesto, a posição do artista quanto à realidade vivenciada

O modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela dureza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia (BOSI, 1994, p. 389).

Essa afirmação evidencia alguns dos motivos pelos quais os artistas se propuseram a fazer uma literatura engajada. Após os conflitos vividos na década de 1930, o artista sente necessidade de “criar” uma arte de combate, pois antes de ser poeta ele é um ser social. *Parque Industrial* (1933) é um exemplo de literatura engajada.

Apesar da terminologia “literatura engajada” não ter se consolidado dentro da crítica literária e não ser amplamente usada, esse conceito nos auxilia a compreender narrativas que estão inseridas dentro desse propósito para melhor entendê-las.

A expressão “romance proletário” surgiu no Brasil nos anos 30, e se referia à preocupação em trazer um tema, até então, pouco discutido: o cotidiano dos pobres e oprimidos, abordando conflitos sociais e questões políticas, de gênero e raça. O objetivo principal era o de concretizar um projeto engajado na revolução, o que garantiria não apenas mais um formato burguês.

A narrativa começa com uma espécie de trecho de notícia de jornal. A epígrafe funciona como uma citação que, de alguma forma, antecipa ou estabelece relações de sentido entre o que ela diz e o texto maior que será desenvolvido

As fábricas ampliam a sua capacidade de produção e trabalham intensamente a partir do segundo ano do conflito europeu conforme indicam as estatísticas. Os valores saltam de 274.147.000\$000 em 1915 para 1.611.633.000\$000 em 1923. Nos três anos que se seguiram [...] finalmente, em 1930, as cifras descem a 1.87.188.000\$000, em virtude da depressão econômica (GALVÃO, 1933, p. 11)

Essa temática não é inédita: outros autores já haviam pensado nas questões sociais e trabalhistas de camadas menos favorecidas da sociedade. Entre eles, o mais expoente, muito antes da publicação de Pagu, foi Émile Zola, autor francês que, em *Germinal* (1885), descreveu a vida de trabalhadores em uma mina de carvão na França, revelando, dentro de sua narrativa, a revolta do proletariado frente à desonestidade de seus patrões. A grande inovação formal introduzida por Zola foi a radicalização de uma experiência literária que já fora iniciada por Gustave Flaubert e Honoré de Balzac: a observação participante. Neste sentido, há uma clara incorporação das técnicas do jornalismo ao fazer literário. Os elementos do período Naturalista se uniram com questões sociais e políticas ainda mais efervescentes nos anos 30, e, a partir daí, criou-se um cenário propício para que o social e o literário se fundissem, criando obras que trouxessem temas mais sociais e políticos. Sobre isso, segundo Antônio Candido (1999, p. 77), a presença do negro, do mestiço, do proletário, do campesino espoliado e do imigrante foi sentida com força graças à mudança social e ao advento de novas relações de trabalho no quadro da urbanização e da indústria em desenvolvimento. Esse novo olhar sobre o fazer literário foi essencial para o engajamento da literatura nessa época.

O foco central são as denúncias às más condições de trabalho enfrentadas por trabalhadoras na região do Brás, em São Paulo. Concomitante às questões trabalhistas, a autora também explora questões de gênero, classe e raça, envolvendo o leitor em uma reflexão profunda sobre o sistema proletário no Brasil na década de 30 e, especialmente, sobre o papel feminino dentro desse sistema. Um dos traços caracterizadores dos Estudos Culturais, e talvez o mais importante, é seu caráter de projeto interdisciplinar, e nesse sentido, torna-se uma possibilidade a ampliação e articulação entre os objetos de análise. Isso gera uma visão e olhar do texto e cultura como elementos interligados e não mais unitários e isolados, propiciando a constante relação e o diálogo.

Alguns comentadores recentes de Pagu tenderiam a substantiar a ideia de que *Parque Industrial* constitui o primeiro romance proletário publicado no país, uma vez que dentro da classificação de literatura engajada, a obra de Patrícia Galvão teria sido pioneira em abordar especificamente a vida de trabalhadores proletários.

Com data de lançamento de 1933, o livro figura como em meio a uma época de diversos acontecimentos políticos no Brasil e no mundo. Grande parte desses acontecimentos colaboram para o cenário de lutas e revolta dos personagens. Os Estados Unidos se recuperavam da crise de 29, que também ficou conhecida como Grande Depressão, causada pelos efeitos da superprodução e gerando a falência de grandes bancos, aumentando índices de desemprego e batendo recordes históricos de inflação. Já no Brasil, conforme Bóris Fausto (2012, p. 120), em 1922, ocorreu o primeiro dos levantes políticos, a revolta do Forte de Copacabana. Foi criado o Partido Comunista Brasileiro – ao qual Patrícia Galvão se filiou em 1930, ano que também ocorreu a Revolução de 1930. Durante essa fase, ocorreu também o crescimento das grandes indústrias no eixo Rio – São Paulo, e o Partido Comunista tinha como proposta ser a voz dessa classe trabalhadora que se espalhava cada vez mais pelas grandes cidades.

É nesse cenário de instabilidade política e econômica, com trabalhadores e trabalhadoras começam a se filiar a sindicatos trabalhistas, que a autora ambienta seu livro, e ainda no capítulo primeiro, revela as nuances entre o cotidiano de mulheres em seu ambiente de trabalho e as tensões e questões rotineiramente levantadas pelas questões de classe:

Os chinelos de cor se arrastam sonolentos ainda sem pressa na segunda feira. Com vontade de ficar para trás. Aproveitando o último restinho de liberdade. As meninas contam os romances da véspera espremendo os lanches embrulhados em

papel pardo e verde. - Eu só me caso com um trabalhador. – Sai azar! Para pobre basta eu. Passar a vida inteira nesta merda! -Vocês pensam que os ricos namoram a gente a sério? Só pra debochar. (GALVÃO, 1933, p. 16)

O COTEXTO SOCIAL E PERSONAGENS

Sabemos pelos relatos da greve que a Federação dos Operários e Operárias em Fábricas de Tecidos foi fundada no início do ano de 1903 e foi a primeira agremiação desta categoria. Segundo o cartório do Sindicato dos Trabalhadores em Fábricas de Tecidos, apresentado no Segundo Congresso Operário Brasileiro, realizado em 1913 esta federação atuava seguindo o método da resistência ou do sindicalismo francês. Esse método possui pontos básicos: 1º - Organizar os assalariados para a defesa dos seus interesses morais e materiais, econômicos e profissionais. 2º - Organizar, fora de todo partido político todos os trabalhadores conscientes da luta a empenhar para a supressão do salariato e do patronato”

Ao pensar na situação das mulheres brasileiras dentro desse contexto, poucos estudiosos se debruçaram a estudá-las, porém, dentro dessa pirâmide social, apesar de fundamentais, pois sempre tiveram uma posição degradante no mercado de trabalho, essa questão justifica-se não apenas por uma questão de classe, mas é severamente agravada pelo simples fato de ser mulher. Engels destaca que relação dos sexos como um “antagonismo de classes” foi um beco sem saída que, por muito tempo impediu teóricos de entenderem corretamente as diferenças entre relações de classe e relações entre os sexos. Na maioria das sociedades as mulheres são mais vulneráveis à marginalidade do que os homens.

Historicamente é possível traçar alguns pontos para entender o porquê e quando a submissão feminina começou a existir para poder relacioná-la ao lugar das mulheres dentro do mercado de trabalho. A resposta tradicionalista aponta o fato de que a dominação masculina⁴ é universal e natural, essa dominação deve-se também pelo fato do que chamam de assimetria sexual, atribuindo diferentes tarefas para mulheres observando as sociedades humanas. Se optarmos por uma ótica religiosa, iremos nos deparar com o conceito de que a mulher é submissa ao homem porque assim foi criada por Deus. A ela foi atribuída por um planejamento divino a funções biológicas diferentes da do homem, portanto, devem ser atribuídas diferentes tarefas sociais. Gerda Lerner (1986, p.43) afirma que “De fato atributos sexuais são fatores biológicos, e o gênero é um produto de um processo histórico”. Dessa forma, é possível afirmar que o gênero vem durante toda a história sendo o principal responsável por determinar o lugar das mulheres na sociedade.

A ausência de uma política e um sistema de regulação do trabalho na virada do século XIX para o XX favoreceu a absorção de mulheres para o mercado formal, como afirma uma das poucas pesquisadoras que se dedicou a pensar e formular teorias sobre a resenja feminina na constituição do sistema fabril brasileiro – Maria Valéria Juno Pena.⁵

Depois da crise de 1929, já mencionada anteriormente, na cidade de São Paulo, mulheres e homens garantiam sua sobrevivência através do trabalho, principalmente com a tecelagem. O ponto central de *Parque Industrial* é a vida de trabalhadoras que fazem parte desse contexto histórico e

⁴ O termo “Dominação Masculina” é de Pierre Bordieu (1930 – 2002), que no livro de mesmo título *A Dominação Masculina* de 1998, descreve a aprofunda a discussão sobre violência simbólica – a que não é percebida pelas próprias vítimas, que se esconde na visão cosmológica de uma sociedade, enraíza-se nas práticas culturais, esconde-se na diferenciação sexual e utiliza o corpo feminino como instrumento de controle.

⁵ Maria Valéria Juno Penha é professora de políticas públicas e governamentais na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em *A mulher na força de trabalho*. Bibliográfica /Anpocs, n. 9, 1980. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

social articulado nesse capítulo. Logo no início da leitura, já temos claro o ambiente e o clima que irão nos acompanhar:

São Paulo é o maior centro industrial da América do Sul: O pessoal da tecelagem soletra no cocuruto imperialista do “camarão” que passa. A italianinha matinal dá uma banana *pro bonde*. Defende a pátria.

- Mais custa! O maior é o Brás!

Pelas ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia sempre tem filhos legítimos. Mesmo que as esposas virtuosas sejam adúlteras comuns. (GALVÃO, p. 15)

Por meio da literatura, a autora acessa uma série de diálogos que expressam as interlocuções sociais presentes em meio ao momento que permeia o romance. No entanto, fome, exploração, violência, abusos e ausência de direitos trabalhistas não eram aspectos ficcionais da vida de trabalhadores nos primeiros anos do século XX.

Susan Hekman (2008) argumenta que é na arena da construção do sujeito e da identidade que as propostas da virada material encontram seu maior desafio, já que nada mais pode ser permeado pela linguagem do que a noção de sujeito. Olivia P. Banner (2009, p. 715), em sua resenha sobre *Material feminisms*,

Pensar por meio da materialidade da experiência corporal, e entender como ela é traduzida através de construções sociais, está propiciando novas e valiosas maneiras de pensarmos sobre a identidade e coalizão, sobre a inter-relação do corpo e da teoria. Contra o dogma pós-estruturalista de que a subjetividade é uma categoria vazia do humanismo, essas contribuições sugerem que a identidade não é apenas uma construção cultural; pelo contrário, que essas construções culturais têm impacto imediato sobre a forma pelas quais as pessoas experenciam e vivem as suas vidas diárias.

ELEMENTOS FEMINISTAS EM PARQUE INDUSTRIAL

Pensar em um feminismo interseccional é entender que as construções de gênero, raça, classe, sexualidade e outros fatores estão intrinsicamente conectados e atrelados à posição que as mulheres ocupam na sociedade. Carla Akotirene justifica que: “A interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem.”

As relações que permeiam classe e gênero são a todo momento confrontadas e discutidas ao longo do romance, inicialmente como uma condição não apenas de contentamento, mas também de revolta, descontentamento e luta. A condição das trabalhadoras e personagens, ditam suas ações e relações. Sobre classe, a escritora e teórica feminista bell hooks afirma:

Classe é muito mais do que a definição de Marx para o relacionamento com os meios de produção. A classe envolve seu comportamento, seus pressupostos básicos, como você é ensinada a se comportar, o que você espera de si e dos outros, seu conceito de futuro, como você entende seus problemas e os soluciona, como você pensa, sente e age. (HOOKS, 1990, p. 70)

Após o prefácio da notícia de jornal, citado no começo deste artigo, o leitor entra no que pode se denominar ambientação da história a ser contada. No primeiro capítulo, intitulado “Teares”, o narrador assume uma função avaliativa, de acordo com Reuter (2002, p. 64): “O narrador centrado nos valores, manifesta o julgamento sobre a história e as personagens”. Nesse primeiro trecho do capítulo, através dessa função, o narrador começa a desenhar o bairro operário do Brás através de descrições e diálogos entre as personagens. É nesse tom de dominar todo o saber que o narrador apresenta o cotidiano principal das personagens de trabalho na fábrica de teares e é perceptível a ligação com a figura feminina, pois o tear é um objeto usado nas tecelagens atividade tipicamente feita e monitoradas por mulheres em fábricas.

A voz narrativa seleciona alguns flashes de realidade de forma completamente parcial, indicando os discursos ideológicos presentes na obra. Além disso, também aparecem fragmentos do cotidiano da vida operária sendo contrapostos à vida burguesa: “Assim, em todos os setores proletários, todos os dias, todas as semanas, todos os anos! Nos salões dos ricos, os poetas lacaios declamam: - como é lindo o teu tear.” (GALVÃO, 1933, p. 17). O trecho “como é lindo teu tear” demonstra ironia, pois certamente a burguesia não imagina o cotidiano e as condições de vida que as tecelãs que produziam aquela peça passaram. Ainda sobre esse trecho, sobre o aspecto de culturas contrapostas, a cultura passou a ser compreendida como campo conflituoso de lutas, contestação e significados sociais, formas variadas dos grupos por meio dos quais são produzidos e recompostos sentidos e sujeitos, através da manifestação de singularidades, peculiaridades e particularidades dos distintos grupos sociais. Segundo Marisa Costa (2003, p.6)

‘Cultura’ transmuta-se de um conceito impregnado de distinção, hierarquia e elitismos segregacionistas para um outro eixo de significados em que se abre um amplo leque de sentidos cambiantes e versáteis. Cultura deixa, gradativamente, de ser domínio exclusivo da erudição, da tradição literária e artística, de padrões estéticos elitizados e passa a contemplar, também, o gosto das multidões. Em sua flexão plural — ‘culturas’ — é adjetivado, o conceito incorpora novas e diferentes possibilidades de sentido. [grifos da autora] (COSTA, 2003)

Cinquenta e dois personagens são apresentados ao leitor durante o desenvolvimento do romance, muitos deles de uma única vez, e em uma única página, sem muita descrição e aprofundamentos, como se fossem participantes de uma coletividade no cenário de fábricas retratadas. É possível criar um diálogo entre essa apresentação dos personagens com o quadro Operários (1933) de Tarsila do Amaral, da mesma época de *Parque Industrial*. Apesar da construção da maioria dos personagens ter se pautado em uma descrição superficial, há alguns que merecem destaque pela importância e significado que possuem. Para uma análise mais profunda de alguns personagens centrais, resgatarei os apontamentos feitos por teóricas dos estudos de gênero e estudos feministas para elucidar questões que nos ajudarão a assimilar melhor ideias e escolhas feitas inseridas neste objeto de estudo.

Claudia de Lima Costa (2014) afirma que no grupo de investigação do Centro para Estudos da Cultura Contemporânea (Center for Contemporary Cultural Studies – CCCS) havia um lado revolucionário ao apontar os rumos das investigações e colocarem a mulher e o gênero na agenda do Centro. Segundo ela ainda, entre as principais consequências imediatas dessa inclusão está a valorização da esfera privada e das esferas públicas alternativas; o deslocamento da categoria de classe como mecanismo primário de dominação; e maior preocupação com questões sobre subjetividade, identidade, sexualidade, desejo e emoção, possibilitando maior compreensão da

dominação/subordinação em nível subjetivo. Esses estudos da subjetividade nos ajudam a compreender as categorias da identidade sempre conectadas, correlacionadas a uma complexa e conflitiva inter-relação de outras identidades. A partir dessa permissão, é possível entender e analisar mais profundamente as relações criadas por Patrícia Galvão e construção das personagens de *Parque Industrial*.

Ainda no primeiro capítulo, o leitor é apresentado à personagem Rosinha Lituana – operária militante, que na maioria das cenas em que aparece está lendo, pesquisando, e interessada a entender mais sobre questões de classe presentes no ambiente em que ela vive. Judith Butler (2013) descreve o corpo não apenas como uma materialidade fatídica terminada em sua própria imagem, e sim em uma materialidade que carrega significados, e esse carregar é fundamentalmente dramático. Dessa forma, Rosinha Lituana torna-se uma representação do que falta na vida dessas mulheres trabalhadoras – estudo e instrução, além disso, daquilo que seria necessário e agente de mudança e revolução na vida delas.

A escrita de Pagu insere diversos protestos contra os padrões e valores impostos pela sociedade da época. O papel das personagens na luta de classes, envolvendo-os nos movimentos e rompendo os paradigmas de uma época que ainda massacrava a figura feminina com conceitos e preconceitos que lhes roubavam a dignidade.

-Você pensa que vou desgostar mademoiselle por causa de umas preguiçosas! Hoje haverá serão até uma hora – Eu não posso, madame, ficar de noite. Minha mãe está doente. Eu preciso dar remédio para ela. – Você fica! Sua mãe não vai morrer se esperar umas horas. – Mas eu preciso! – Absolutamente! Se você for é de uma vez. A proletária volta para seu lugar entre as companheiras. Estremece à ideia de perder o emprego que lhe custara tanto arranjar. (GALVÃO, 1933, p. 25)

Ainda sobre a relação entre mulheres e trabalho, bell hooks (1990) destaca

A ênfase no trabalho como chave para a libertação das mulheres levou várias feministas brancas a sugerir que mulheres que trabalhavam “já eram livres” apendi com a minha própria experiência que trabalhar por salários baixos não libertava mulheres pobres da classe trabalhadora da dominação masculina. (HOOKS, 1990, p. 98)

Do bordel passamos às casas de parir, onde Pagu intercala as cenas de nascimento dos filhos das burguesas e das pobres proletárias que sequer têm sobrenome, como “quase todas as indigentes”. A descrição do parto é propositalmente grotesca.

Lá no fundo das pernas um buraco enorme se avoluma descomunamente. Se rasga, negro. Aumenta. Como uma goela. Para vomitar de repente, uma coisa viva, vermelha. A enfermeira recua. A parteira recua. O médico permanece. Um levantamento de sobancelhas denuncia a surpresa. Examina a massa ensanguentada que grita sujando a colcha. Dois braços magros reclamam a criança. Não deixe ver! É um monstro. Sem pele. E está vivo!
Esta mulher está podre...
Corina reclama o filho constantemente. Tem os olhos vendados o chorinho do monstro perto dela. (GALVÃO p. 70)

O capítulo “Ópio de cor” nos apresenta mais uma personagem importante e que merece destaque nesta análise. Corina- descrita como uma mulata e acaba engravidando de um burguês, que não assume a paternidade do filho, ficando pobre e sozinha na miséria. Após ser expulsa de casa, Corina torna-se uma garota de programa, e durante esse momento, é possível notar no discurso do narrador uma crítica ao machismo sofrido pela personagem. O adjunto adnominal “de cor” está fazendo referência à Corina, por ela ser negra, a junção desses dois termos indica que a jovem é apenas uma ilusão, uma diversão para o homem burguês. O termo “ópio de cor” também estabelece um diálogo com a famosa frase citada por Marx, a qual diz que a religião é o ópio do povo⁶. Corina, por engravidar antes de se casar é despedida, expulsa de casa e acaba-se tornando uma garota de programa. Outra vez explorando mais uma faceta do machismo presente na sociedade, em pleno século XX, a mulher era conduzida pelos valores moralizantes presentes na sociedade vigente. A personagem é presa por um aborto, fato que ocorre pois, caso não o fizesse não teria como seguir no emprego.

O foco sobre a realidade da personagem Corina, reflete uma condição comum a corpos de pessoas negras, sobretudo, mulheres negras. O olhar de desejo, ardente, pecado e sigiloso, a mulata sensual, mulata de exportação, corpo de violão, mulata da cor do pecado e tantos outros - muitos desses traços e estereótipos foram traçados desde o período colonial e escravocrata, mantendo esses corpos em uma situação constante de subalternidade. De acordo com esse pensamento, Sueli Carneiro aponta:

O que poderia ser considerado histórias ou lembranças do período colonial permanecem vivas no imaginário social e adquirem novas roupagens e funções em uma ordem social supostamente democrática que mantém intactas as relações de gênero, segundo a cor e a raça instituídas no período escravista (CARNEIRO, 2005, p.23).

Assim posto, é necessário compreender que dentro do olhar interseccional defendido por Carla Akotirene que também foi desenvolvido aqui, se faz extremamente necessário uma análise do quanto a raça é fundamental para a construção e da demarcação e papel que mulheres negras exercem na sociedade. Sobre essa análise, Sueli Carneiro (2002, p. 181) descreve as particularidades dessa questão eminente ao gênero e raça

A condição de mulher e negra, o papel histórico que as mulheres negras desempenham nas suas comunidades, a comunidade de destino colocada para homens e mulheres negras pelo racismo e pela discriminação impedem que os esforços de organização das mulheres negras possam se realizar dissociados da luta geral de emancipação do povo negro. Portanto, o ser mulher negra na sociedade brasileira se traduz na tríplice militância contra os processos de exclusão decorrentes da condição de raça, sexo e classe. Isto é, por força das contradições que o ser mulher negra encerra, recai sobre ela a responsabilidade de carregar politicamente bandeiras históricas e consensuais do movimento negro e do movimento de mulheres e somar-se ainda aos demais movimentos sociais voltados para a construção de outro tipo de sociedade, baseada nos valores da igualdade, solidariedade, respeito a diversidade e justiça social.

⁶ “A religião é o ópio do povo” (em alemão “*Die religion, sie ist das opium des volkes*”) é uma famosa frase presente na Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel, de Marx, a obra foi publicada em 1844.

Há além de todas as questões sociais e apontamentos no romance, uma questão necessária de demarcar o lugar que as mulheres do Parque Industrial vivem, a falta de direitos, as condições de trabalho, assédio, abusos são constantemente descritos para que o leitor se situe sobre a vivência e sobrevivência das personagens. Juntamente com esses elementos, ainda é possível encontrar traços de críticas ferrenhas ao feminismo burguês da época que se dedicava a pensar em mulheres que estavam numa posição diferente da ocupada pelas operárias retratadas.

As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade (...)

-O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!

-E as operárias?

-Essas são analfabetas. Excluídas por natureza. (GALVÃO, p. 82)

Com todos os tópicos levantados e analisados neste artigo, é possível concluir e reafirmar a importância literária e social de *Parque Industrial*, livro que propicia discussões e reflexões sobre o papel das mulheres na sociedade como um todo, dentro e fora do mercado de trabalho. O romance dos anos 30 antecipou questões que foram teorizadas por críticas feministas a partir dos anos 70, esses apontamentos mostram a grandiosidade da obra de Patrícia Galvão.

A autora usa sua voz de militante para dar voz às mulheres que naquele momento representavam o lado mais enfraquecido de um sistema que se perpetua, infelizmente, até os dias de hoje. A notoriedade, além do aspecto social, também precisa ser pontuada e valorizada dentro dos estudos e crítica literária, por se tratar de uma narrativa regional modernista pouco lembrado e estudado, que resiste e se faz presente dentro da estética do período Modernista brasileiro se singularizando pela sua linguagem irreverente, dita como inadequada e descrição regionalista da região do Brás de São Paulo.

A ausência de escritoras como Pagu e muitas outras mulheres brilhantes no cânone literário precisa ser questionada e revela uma necessidade de resgate de histórias que por muitos anos não foram contadas, ou foram contadas de forma anônima, como revela a citação que inicia este artigo, de Virginia Woolf. Pesquisar sobre autoria feminina é tirar da sombra mulheres que merecem relevância e destaque pelo trabalho e importância história que por anos ficaram esquecidas.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Coordenação Djamila Ribeiro. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49 ed - São Paulo: Cultrix, 2013.
- CANDIDO, Antônio. CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e crítica**. 10 ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil – 2003.
- CARNEIRO, Sueli. **Ennegrecer al Feminismo: La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género**. In: NQF. Vol.24, nº2, 2005.
- CARNEIRO, Sueli e SANTOS, Thereza. **Mulher Negra**. São Paulo. Nobel/Conselho Estadual da Condição Feminina 1985.
- COSTA, Claudia de Lima. **Os estudos culturais na encruzilhada dos feminismos materiais e descoloniais. Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44. p.79-103, 2014.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.) **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro, Agir – 2005.
- GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial**. 3ed. Porto Alegre – Mercado Aberto EDUFSCar – 1994.
- HEKMAN, Susan. *The feminine subject*. Cambridge: Polity Press, 2014
- HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018- Ebook
- LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado. A opressão das mulheres pelos homens**. Editora. CULTRIX, 2019
- MATTOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa – texto, a ficção e a narração**. Coleção enfoques, 4ed. – 2014.
- SCHMIDT, Rita. **Entrevista com Rita Terezinha Schmidt**. In: Teresa: revista de Literatura Brasileira, N.17, São Paulo: USP, 2016, p. 251-264.

REFLEXÕES NA LEITURA DE TRÊS POEMAS DE CRISTIANE SOBRAL EM *TERRA NEGRA* (2017)

Waldir Cezaretti de Freitas (PPGEL)
Doutorado – UFMS

RESUMO

Este trabalho apresenta três composições poéticas da carioca Cristiane Sobral em sua obra *Terra Negra*. Nascida na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1974, a autora registra em suas narrativas um discurso de caráter particular onde se manifestam reivindicações no cenário étnico, social, racial e político, sobretudo nos textos femininos. Pretendo expor, por intermédio de uma análise do lirismo e da representação do corpo negro nos poemas “Quem sou eu”, “350 metros” e “Luxúria”. Em *Terra Negra* (2017), percebe-se a necessidade de compreender as nuances internas e externas ao texto. Em sua obra, observam-se assuntos peculiares aos nossos dias, considerando as situações existentes no decorrer dos versos analisados. Nos argumentos estruturais, notamos também uma construção primorosa, pois, aborda temáticas variáveis do viver, da mulher, do feminino e do amor, formas contundentes de questões contemporâneas envolvidas em suas criações. Cristiane Sobral mostra uma visão natural, sóbria, motivada pelo senso interior que estimula a lançar deliberadamente suas argumentações em uma retórica lírica com habilidade de linguagem desprendida. Declaradamente, sua escrita manifesta-se com naturalidade virtuosa de forma que nos estimula os sentidos, remetendo-nos as imagens e cores de sua personificação. *Terra Negra* é um território fecundo, e a sua leitura leva a repensar a existência humana, a história brasileira e o aparato cultural que circunda os brasileiros. Nessa leitura, transitamos pelos caminhos do amor: somos seduzidos pelo erotismo, viajamos ao passado para revisitarmos nossos ancestrais, e configurar na resistência de um cotidiano onde testemunhamos preconceitos e conceitos raciais. De forma muito consciente, Sobral apresenta-nos um perfeito equilíbrio entre o estético e o político. Marca a terra com suas pegadas, demarca seu território, exalando cor, poesia, luta, sensibilidade e ousadia. Esses temas assumem significados específicos, pois, leva ao questionamento de estereótipos e a construção de um discurso poético inovador. Promove a identidade afro-brasileira que autentica no seu perfil carregado de tons e sentidos que presentemente veremos nesta comunicação.

Palavras-chave: Mulher negra. Linguagem. Identidade. Literatura Afro-brasileira.

INTRODUÇÃO

Expor a respeito dos textos poéticos de Cristiane Sobral em *Terra Negra*, é falar sobre a força da mulher e do amor. O poder de suas palavras traduzem e focam em questões de uma literatura com perfil cultural, étnico, racial e sociológico. Sua linguagem carregada de tons, sons, sabores, cheiros, valores e amores, interpretam e apontam a importância da força feminina em *Terra Negra*. Obra lançada em 2017 na sua primeira publicação, traz a afetividade da mulher e à representação do corpo negro, questões sociais e históricas que percebemos durante a leitura. Pode-se observar que o amor, o erotismo, a sensualidade ocupa um lugar central nesta obra. No cenário atual das publicações nacionais Cristiane Sobral apresenta em *Terra Negra* narrativa lírica evidenciando relevância com impacto na experiência de seu viver, exibe uma poética com enredo denso em seu corpus permeando a linguagem erótica, feminina, como um dos fatores de diferença sócio-cultural, no qual transfigura-se, sendo de grande importância para ressaltar marcas culturais, Duarte (2014). A língua de um povo é o reflexo dele mesmo, é através dela que podemos nos expressar e nos posicionar a respeito de nós e de nosso lugar no mundo. A língua é uma expressão popular, cultural e a forma como a utilizamos pode representar algo muito profundo acerca do modo como nos relacionamos com essa cultura. A linguagem utilizada em *Terra Negra* de Cristiane Sobral é bem definida e clara, é de cunho autônomo, feminino, investido de poder, na qual a qualidade dos contrastes são abundantes citados em seus poemas.

A arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, (CANDIDO, 1989).

Terra Negra, associa-se como uma literatura afro-brasileira, expõe a visão da mulher idealizada com um certo sensualismo e sensualidade. Exibe a intimidade e os sentimentos do “eu-lírico” mais aprofundados, é um momento no qual o “eu-lírico”, procura se valorizar mais, ou seja: o domínio da situação no presente/atualidade. Obra de 2017, publicada pela Editora Malê, Rio de Janeiro, o acesso à referida edição é somente por pedido virtual na internet e entregue pelos correios. A obra é composta por poemas espalhados nas 102 páginas. **O léxico de *Terra Negra***

A literatura de Cristiane Sobral é vinculada a imagem e representação afro-brasileira apresentando as manifestações condicionadas as questões étnica racial que são vivenciadas no âmbito particular, bem como coletivo. Entende-se, com isso, o interesse em propagar os valores existentes na linguagem poética, bem como apresentar uma literatura moderna com atributos do fazer literário por meio de uma voz que exalta a negritude e contesta as diversas formas de preconceito e racismo.

No contexto de Hugo Friedrich (1978) na “Estrutura da Lírica Moderna”, justifica os valores positivos do belo na criatividade e expressividade da magia da linguagem, quando afirma que a forma é a origem do poema e que esta é capaz de transferir significados ao esclarecer o conteúdo. É a “capacidade de sentir do coração” como nesse trecho de *Terra Negra*: A voz que se nega ao silenciamento. Como a poesia é feita do impacto entre o poeta e sua experiência de viver, a abordagem de Sobral faz de seus textos o pertencimento étnico e a coerência com as demandas específicas de seu âmag. Propõe desta forma apresentar contrastes entre “literatura do negro” e “literatura sobre o negro” e afirma que: escreve sobre sua raça, sua força, suas peculiaridades dentro

do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade e racismo.

Terra Negra na sociedade literária

As linhas poéticas de Cristiane Sobral apresentam versos baseados em conceitos primorosos e quentes no tocante às designações da promoção literária afro-brasileira. Pela própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos, Duarte (2005). Seus trabalhos estão atribuindo significado e forma dando indicativo no estado geral da arte e principalmente neste campo específico da literatura. Incentiva, mostra e aborda assuntos de acontecimentos que ferem e não minimizam palavras para identificar onde estão as tensões presentes na luta existencial. Segundo Adorno (1984), “a abstração da liberdade faz desaparecer no sujeito o que se opõe a ela, ou seja, faz dissipar tudo aquilo que o sujeito possa apontar como objetividade”. Muito além do fato de como se nomear essa Literatura, o aspecto mais relevante é o de que ela visa romper com paradigmas e preconceitos. De acordo com a autora a palavra é poderosa, e através do uso apropriado dos léxicos é possível desconstruir inverdades e estereótipos. “Na ânsia de construir e desconstruir surge a palavra que molda a palavra. A palavra certa finalmente consegue abobagem decepar”. A liberdade expressiva são fontes que Cristiane Sobral potencializa nas questões críticas contidas em seu trabalho. A riqueza e a diversidade de seus textos fazem emergir facetas que mostram uma nova roupagem de fazer literatura.

Acrítica social torna-se emergente, desta forma desfaz uma tradição literária e fixa uma dialética afro-brasileira amplamente envolvida nas contribuições de moldes sociais, políticas e raciais. Uma literatura feita com registros negros onde assumi situações reveladoras de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições herdadas, sociais e históricas, se caracteriza por uma carta aberta com clareza e singularidade cultural. Conforme nos aponta Stuart Hall, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.” (HALL, 2004).

Compartilhando o posicionamento de Proença Filho: é papel da literatura promover a reversão de valores errôneos atribuídos aos descendentes de africanos, bem como estabelecer uma “nova ordem simbólica oposta aos sentidos hegemônicos”, de uma narrativa heróica do negro e a urgência de um eu enunciator, já que historicamente, dentro da literatura, o negro sempre foi falado pelo outro. Tal fato é ratificado por Cristiane Sobral, quando diz: “Nunca mais aceitarei a sua visão deturpada das coisas que fere e mata. Agora serei a protagonista”.

Entre tons, cores e amores

Entre tons, cores e amores a expressividade de Cristiane Sobral se “empodera”, fortalece e cria habilidades lexicais que confeccionam mecanismos lingüísticos irreverentes e suscetíveis para estudo e análise. “Quem sou eu” reflete o “eu-lírico” onde essa mulher é o centro, o belo. Trata-se de uma poesia repleta de personalidade.

“Quem sou eu”
Se me chamam exótica não respondo
aos apelos de: Hei mulata! Meu aparelho de surdez que eu nem uso
está com defeito
Se me chamam morena
uso a meu favor a invisibilidade do sistema e desapareço
Morena? Sei que não sou Ouvi linda? Rainha?
Sim

Essa sou eu
Bela como todas as mulheresque se querem belas
Amo ser quem sou Se me chamam negraestou aqui!
Com toda a negritude do meu ser desfile com alegria o meu
Perfume exibindo para quem quiser ver
na delícia de ser o que sou
Sou negra
Sou mulher
Aqualtune, Nzinga, Dandara Empoderada ainda por muitas outras
Com orgulho! (SOBRAL, 2017, p. 63).

Amo ser quem sou, sou negra, sou mulher, expressões frequentes de Sobral, pois tratam diretamente do uso mais intenso da autora. “Quem sou eu” propõe uma personificação “forte”, com cor e graça. Projeta um tipo feminino atraente, linda, uma rainha que encanta, por sua formosura, por seu ser, por sua cor, por ser quem é. Sentimento, paixão afloram do “eu lírico”, despindo seu interior, seus pensamentos, nos quais exprimem a graça e a beleza da mulher negra. Essas palavras criam uma imagem a qual a mulher negra se identifica. O eu-lírico feminino não quer ser visto como o exótico, ou seja, como o outro, o diferente, mas sim como todas as mulheres. Com isso, a poética de Cristiane Sobral apresenta figuras de linguagem na qual propõe um jogo de elementos linguísticos nos quais enriquecem sua lírica. O título “Quem sou eu” traz uma ideia fiel daquilo que temos por ser sensível à observância da mulher aí retratada.

Possibilita-nos a sensação de encanto, bem estar e felicidade, que fluem durante a leitura do referido poema. Quando a autora menciona nos primeiros versos do poema sobre a falta do aparelho de surdez, sugere uma irreverência, pois evidencia sarcasmo, chacóta. Eventualmente insinua um rompimento, um conflito acenando para insolência.

Em “350 metros” propõe substancialidade nas sentenças utilizadas em um contexto teórico crítico. Para Eduardo de Assis Duarte (2014), o termo afro-brasileiro, traz a idéia de maioria, onde se encaixam todos os descendentes de família antigas brasileiras, oriundas dos grandes fluxos de imigração e migração ocorridos no território brasileiro.as palavras negra, negro carregam um peso grande, uma carga de inferioridade e negatividade vindas ao longo da história da humanidade.

Eu fui ao inferno
Lavar o corpo de minha filha
O abismo é branco meus senhoresMinha filha foi jogada lá
350 metros
350 metros
Eu fui pedir ao bispo do palácio dos martírios
Ele que desse outra chance à minha filha
Queria colocar Cláudia de novo
Em meu útero
Ela merecia outra chance de nascer
Como eu sofri no meio daquela branquitudeEu gritei em vão por Cláudia
Filha, filha!
A Cláudia saiu das minhas entranhas,Das minhas entranhas pretas!
Minha menina foi arrastada e morta350 metros
350 metros meus senhores!Eu vi!
Toda aquela brancura Misturada aos pedaços do corpoDe minha filha
Eu vi!Eu vi!Vi
Toda aquela brancura
Misturada com o sangue de minha filha
Sem a menor culpa. (SOBRAL, 2017, p. 89).

Nesses versos podemos identificar a presença da força lexical que faz do corpo uma ponte entre a vida, a morte, a cor e o medo, um feixe de energia de pedido de socorro. A energia vibrante nas palavras descreve de forma envolvente o apelo que o “eu lírico” faz clamor ao bispo pedindo outra chance para Cláudia. Destaco aqui a luta, a resistência, a insubmissão e o empoderamento feminino, nas linhas deste poema. O racismo, o genocídio negro e a violência ainda permeiam em nosso cotidiano e através desta leitura em *Terra Negra*, podemos extrair situações que nos faz refletir e buscar atitudes que referenciam para mudança no comportamento da sociedade. A autora chama à reflexão nos versos poéticos acima sobre relatos jornalísticos descritos em CARGNELUTTI, (2020), acerca da morte de Cláudia Silva Ferreira pela polícia militar em uma comunidade no Rio de Janeiro, no ano de 2014.

Em “**Luxúria**” o erotismo bate a porta e se aventura no prazer de Cristiane Sobral, revelando e evidenciando as peculiaridades íntimas presentes nos seus versos.

Portas pretas solitárias
Lambem a rotina Lânguidas, femininas
Com entradas úmidas
Portas pretas
Ainda trancadas
Convidativas
Como orquídeas deitadas
Línguas negras tesas
Pincelaram as portas pretas
Penetraram falanges de dedos
Escrutinaram o prazer
As portas pretasForam visitadas
Agora grutas molhadas
Escorrendo o mel da vida. (SOBRAL, 2017, p. 48).

Nessa composição, Cristiane Sobral fundamentalmente apresenta a figura feminina com as peculiaridades erótica, devassa, permutando com as portas pretas. O foco é empolgante e suscita um momento prazeroso e íntimo, unido aos aspectos físicos, nos quais projetam e expressam o sentimento de inspirações, como uma orquídea deitada, lânguidas, femininas. “Luxuria” apresenta versos de volume físico, tematiza o corpo feminino, tratado como portas. Cristiane Sobral se revela ao imaginário com efeitos estéticos aos corpos de mulheres negras. Nos últimos versos faz um fechamento onde emerge palavras que sintetizam todo a mensagem poética, quando o deleite alcança o sentido extremo e culminante do prazer.

Como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no tecido do poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada. (GOLDSTEIN, 2011, p. 34).

A configuração da linguagem do “eu-lírico” a fim de subverter em imagens leva os sentidos às subjetividades. É uma escrita que, de formas distintas, busca dizer-se negra, e se afirmar nessa postura.

Black identidades – Power identitárias

Diante das reflexões dos poemas escolhidos para análise da obra *Terra Negra* (2017), de Cristiane Sobral observo uma lírica com valores expressivos, transcendendo a linguagem com ruptura e independência lexical. Retrata um caráter soberano, livre, resguardando sua personalidade de característica feminina, de mulher, com sensações, direção e domínio do cenário e do ambiente. Por intermédio de sua poética os leitores entram em contato com o seu interior estabelecendo relações e incorporando novas informações que enriquecem e nos levam a entender o caráter próprio, peculiar.

Um mundo não diferente, mas sim com sentimentos, sensações, força e poder, que somam e congregam como fonte de conquista. Suas narrativas poéticas são abastecidas de lirismo e fantasia, aplicadas em sua arte. Com certeza, a arte literária vincula situações que fazem da realidade um território peculiar a um novo entendimento e descobertas. Sob tal premissa, a poética de Sobral revela neste trabalho seus diversos retratos que formam um contexto geral do seu repositório poético. Formados por liberdade, erotismo, amores e os subterfúgios da alma.

Os poemas analisados apresentam um substancial caráter de identidade no patrimônio cultural afro-brasileiro fazendo-se presente como registro de uma poética soberana e independente. A análise dos poemas permitiram evidenciar a singularidade da escrita de Sobral, são questões identitárias que emergem em seu fazer literário por meio de uma voz que exalta a negritude e contesta as diversas formas de preconceito e racismo. A literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação.

Em sua obra, observam-se assuntos peculiares aos nossos dias, considerando as situações existentes no decorrer dos versos analisados. Nos argumentos estruturais, notamos também uma construção primorosa, pois, aborda temáticas variáveis do viver, da mulher, do feminino e do amor, formas contundentes de questões contemporâneas envolvidas em suas criações. Cristiane Sobral mostra uma visão natural, sóbria, motivada pelo senso interior que estimula a lançar deliberadamente suas argumentações em uma retórica lírica com habilidade de linguagem desprendida. Declaradamente, sua escrita manifesta-se com naturalidade virtuosa de forma que nos estimula os sentidos, remetendo-nos as imagens e cores de sua personificação.

A autora possui um perfil díspar com ênfase ligada às paixões, a sensualidade e à sensibilidade, sobrepujando as subjetividades e sentimentos interiores, ocultas no seu íntimo. As investigações mostram que seus versos descritos na obra *Terra Negra*, são sentimentos oriundos do coração que transformados na expressividade se relacionam com as palavras resultando nos devaneios da poeta e apresentando suas inspirações para os leitores. A beleza do poema geram situações de beleza, de cor, de choque, traduzindo sua capacidade criativa e artística.

A obra de Sobral em questão representa um incentivo para que o leitor perceba elementos e contextos que estão além dos poemas propriamente dito, sem que essa atitude implique uma atenção menor ao texto literário em si. Trata-se, no entanto, de manter um olhar atento e compreender que as obras literárias estão situadas em um contexto sociocultural mais amplo e em uma determinada historicidade, assim como são resultados de inter-relações entre autores, leitores e intermediários nesse processo. Transpondo essas dificuldades e vencendo regras de “branquitudes”, reafirmando o poder e a força da mulher, da negra, da identidade negra, na luta e na resistência constante do racismo ainda existente em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. ***Dialética negativa*** (J. María Ripalda, Trad.). Madrid: Taurus. (1984).
- CADERNOS NEGROS, volume 36: contos afro-brasileiros. Organizadores Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa. São Paulo: Quilombhoje, 2013.
- CARGNELUTTI C. M. Disponível em:
https://app.dimensions.ai/details/publication/pub.1131948771?and_facet_source_title=jour.1145109.
Acessado em 09 de Julho de 2021.
- CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- DUARTE, E. A. **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX**. Riode Janeiro: Pallas, 2014.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOLDSTAIN, N. **Versos, Sons e Ritmos**. 14ª ed. São Paulo: Ática, 2011.
- GLISSANT, É. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaide La Guardia Rezende... [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOOKS, B. **Intelectuais negras**. *Revista Estudos Feministas*, v.3, nº 2, p. 464 – 478. Rio de Janeiro, 2005.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. SOBRAL, C. **Terra Negra**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VIANA, A. R. **Multiculturalismo e Pluriculturalismo**. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. Org. FIGUEIREDO, Eurídice. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

LINGUÍSTICA E ESTUDOS DA LINGUAGEM



A NOÇÃO DE ESTEREÓTIPO E A *PERSONA* RITA VON HUNTY NO INTERIOR DA TEORIA DOS ESPAÇOS MENTAIS

Maiara Stéfani Costa Brandão (FURG)¹

RESUMO

A presente proposta de comunicação objetiva compreende a constituição da *persona* Rita Von Huntty, à luz da Teoria dos Espaços Mentais, em sua relação com a noção de estereótipo. A construção de uma *persona* perpassa a noção de estereótipo e é discutida pela própria Rita Von Huntty em seu canal, *Tempero Drag*. O estudo apresentado é desenvolvido, por um lado, a partir de uma abordagem Semântica, com a leitura de *Mental Spaces* (FAUCONNIER, 1994), *The way we think* (FAUCONNIER; TURNER, 2002), *Crátilo* (PLATÃO, 1994) e *Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referência* (MONDADA; DUBOIS, 2015) e, por outro lado, a partir de autores que possibilitam compreender o universo *drag queen* e das performances de gênero, tais como Chidiac e Oltramari (2004), Jesus (2012) e Amanajás (2015). Esses autores acabam dialogando com a noção de estereótipo, já que as diferenças comuns entre as identidades masculina e feminina são construídas culturalmente e determinadas por padrões regulados pela sociedade. Deste modo, partindo da perspectiva semântico-(sócio)cognitiva, é possível perceber que um estereótipo emerge de valores e de crenças culturais, sócio-historicamente forjadas. Esse processo ativa memórias armazenadas em nossas mentes e produz sentidos ligados às nossas experiências (sócio)cognitivas. Dessa maneira, o efeito de sentido produzido surge como algo naturalizado, ocorrendo por intermédio de uma linguagem simbólica carregada de atitudes de legitimação ou de deslegitimação das *drags*. A performance de gênero revela, assim, através da sua arte, como homens e mulheres são construídos socialmente e, portanto, como podem ser facilmente “mimetizados”.

Palavras-chave: Referência. Espaços Mentais. Estereótipo. Performance de gênero.

¹ Mestranda em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - ILA – FURG. Orientadora: Profª Dra. Eliana da Silva Tavares.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte de uma dissertação que está sendo desenvolvida na pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), e aborda a constituição da *persona* Rita Von Huntz à luz da Teoria dos Espaços Mentais, recorrendo, conseqüentemente, sobre a problemática da referência, que diz respeito à relação entre língua(gem) e mundo. Neste sentido, a abordagem desenvolvida é semântico (sócio)cognitiva, que apresenta neste viés os processos de significação envolvidos na conceptualização, e é investigada a partir do imbricamento de fatores cognitivos, sociais, históricos, além de fatores de natureza linguística.

Essa fundamentação teórica é utilizada para buscar compreender de que maneira a noção de estereótipo influencia a constituição de uma *persona*. Segundo Trindade e Grantham (2016, p. 253) “os sentidos são construídos, desconstruídos e reconstruídos ao longo do tempo”, esse processo de significação está ancorado nos valores socioculturais e históricos da sociedade, dessa maneira busca-se compreender ainda como os estereótipos impactam nos nossos desempenhos como seres sociais, fazendo com que criemos imagens sobre determinados pontos e [as] signifiquemos a partir de então. Todos esses fatores ocorrem na cognição e acabam tornando-se “algo natural e simples, presente na vida social e individual dos sujeitos, por meio de uma linguagem simbólica carregada de força e de poder” (TRINDADE; GRANTHAM, 2016, p.254).

Esta discussão se justifica pelo fato de que a linguagem apenas guia o significado que é construído no interior dos discursos e se dá por meio de operações mentais que muitas vezes não são percebidas na tessitura da própria língua, mas que são configuradas em nossas mentes e estão interligadas com as noções que formulamos por meio de experiência com o “mundo real”. Além disso, abordar questões de estereótipos e de *persona* no atual contexto é de extrema relevância para não só mostrar a riqueza da performance artística, mas também para revermos e questionarmos determinados estereótipos e preconceitos que foram se firmando na sociedade.

METODOLOGIA

As questões propostas neste trabalho serão desenvolvidas, por um lado, à luz de Fauconnier (1994), com a Teoria dos Espaços Mentais, e de Fauconnier e Turner (2002), com a noção de Mesclagem Conceptual (*blendings*); para as indagações relativas à problemática da significação, e, portanto, da referenciação, ou constituição do objeto de discurso, serão considerados os estudos de Mondada e Dubois (2015).

Por outro lado, para relacionarmos a constituição de uma *persona* e a noção de estereótipo com a organização dos espaços mentais, serão utilizados textos que possibilitam a compreensão do universo *drag queen* e de performances de gênero, como Chidiac e Oltramari (2004), Jesus (2012) e Amanajás (2015). Além de discorrer sobre estereótipo e as formas de subjetivação com as autoras Trindade e Grantham (2016). Para complementar o *corpus*, será abordado o vídeo “Estereótipo”, publicado no canal *Tempero Drag*, no ano de 2021, e as entrevistas que Rita Von Huntz participou, sobretudo suas falas em “Pode um professor ser drag queen? Conheça Rita Von Huntz” (CARTA CAPITAL, 2019), “Cauê Moura + Rita Von Huntz” (MOV, 2020) e “Mais que 8 minutos - Rita Von Huntz” (BASTOS, 2021). Em seguida, como parte específica deste trabalho, será desenvolvida uma análise que terá como objetivo compreender o processo cognitivo envolvido na noção de estereótipo e na constituição de uma *persona*.

UMA BREVE EXPLANAÇÃO TEÓRICA

A pesquisa ainda está no início de seu desenvolvimento, por isso, em um primeiro momento, como recorte específico para este estudo, procurarei estabelecer as principais noções dos processos de significação e sua vinculação com as concepções de estereótipo e de *persona*.

Principais desdobramentos dos processos de significação: os Espaços Mentais e a Mesclagem Conceptual

A Teoria dos Espaços Mentais é apresentada por Fauconnier (1994) como uma teoria que afere o que acontece na nossa cognição, no processamento e constituição da significação, tratando, portanto, dos espaços conceptuais e dos processos que não podemos sequer ver, ou ouvir. Estes espaços envolvem condições cognitivas, culturais e sociológicas que influenciam diretamente os dados linguísticos. É a partir delas que ativamos os princípios cognitivos disponíveis e os *frames*, “o termo *frame* designa um sistema estruturado de conhecimento, armazenado na memória de longo prazo e organizado a partir da esquematização da experiência” (FERRARI, 2020, p. 50).

Os espaços mentais são configurados não apenas por construtores de espaço explícito, mas por outros meios gramaticais mais indiretos, e, também, por fatores pragmáticos, culturais e contextuais não linguísticos:

As construções dos espaços mentais são cognitivas; eles não são algo que está sendo referido, mas sim algo que em si pode ser usado para se referir a mundos reais, e talvez imaginários. E, o mais importante, eles incluem elementos (funções) que não têm, e não podem ter, referência direta no mundo. (FAUCCONNIER, 1994, p. 38)

Não são controvérsias ou novas concepções, são valores diferentes, em momentos e organizações diferentes, assim, “espaços mentais são, portanto, domínios conceptuais locais que permitem o fracionamento da informação, disponibilizando bases alternativas para o estabelecimento da referência” (FERRARI, 2020, p. 111).

Nesta perspectiva, a mesclagem conceptual é apresentada por Fauconnier e Turner (2002) como uma operação mental básica que ocorre por meio da combinação conceptual, isto é:

A mesclagem conceptual (*blending*) é uma operação mental que pode ser considerada a origem da nossa aptidão para inventar novos sentidos. Consiste em uma operação através da qual se estabelece projeção parcial entre dois espaços iniciais (*Input 1* e *Input 2*), que permite uma correspondência entre elementos análogos. Essa correspondência, por sua vez, é licenciada pelo Espaço Genérico, representante da estrutura abstrata que os espaços iniciais têm em comum. Por fim, há um quarto espaço nomeado mescla (*blend*), que reúne elementos projetados nos *inputs*, estabelecendo uma estrutura emergente própria não existente nos espaços iniciais. (FERRARI, 2020, p. 121).

Segundo Fauconnier e Turner (2002), a mesclagem se dá pelas diferentes linhas de elaborações, as quais podem continuar indefinidamente, isto é, podemos executar o *blend* por diferentes alternativas. Essas possibilidades criativas de mesclagem, derivam da natureza aberta da conclusão e da elaboração. Portanto, nossas realidades são transformadas de forma criativa pelo *blend*. Isto é, partes das nossas vidas são consequências de um processo mental, e o significado é construído pelo indivíduo, sendo descendente do grupo social em que este está inserido.

A problemática da referência

A problemática da referência, em Semântica, pode ser abordada desde Platão (1994) onde se questionava a relação da língua com o mundo ou dos nomes com as coisas e já havia uma reflexão de que os nomes (as palavras) não podem ter uma relação intrínseca com as coisas, porque as palavras têm que ser distintas das coisas, e não a sua reprodução exata; até as considerações linguístico-cognitivas, para as quais a referenciação é entendida como “construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, nas ratificações de concepções individuais e públicas do mundo” (MONDADA; DUBOIS, 2015, p. 20). Nesta perspectiva, a visão abordada é a de que “não há uma relação direta entre linguagem e mundo e sim um trabalho social designando o mundo por um sistema simbólico cuja semântica vai se construindo situadamente” (MARCUSCHI, 2003, p. 67).

Esse ponto de vista está ligado à aceção de que o modo pelo qual o sujeito compreende o mundo não é preexistente e nem dado, pois as atividades semânticas são desenvolvidas e transformadas a partir de contextos sócio-históricos em que os sujeitos estão inseridos. Essas práticas advindas das interações são ancoradas nas operações cognitivas que marcam a instabilidade constitutiva das categorias e dos objetos de discurso, portanto, da língua como um todo. Dessa maneira, a abordagem de Mondada e Dubois (2015) em relação à referenciação leva em conta um sujeito sócio-histórico e cognitivo, bem como sua relação constitutiva com o discurso e o mundo “real”.

Esse processo nos leva à negociação de sentidos, porque negociamos recorrendo a elementos da língua, para alcançarmos determinados fins comunicativos pragmáticos. Assim sendo, essa construção discursiva do mundo não é subjetiva, individual, mas sim social e histórica, pois envolve a capacidade de os interlocutores fazerem inferências, a partir do conhecimento (com)partilhado entre si. É neste âmbito que se busca compreender a noção de estereótipo e de performance de gênero, abordando, consequentemente, a constituição de uma *persona*.

A noção de estereótipo: uma construção cultural

Segundo Trindade e Grantham (2016, p. 258), “o conceito de estereótipo foi criado em 1922, pelo escritor estadunidense Walter Lippmann e pode ser compreendido como uma imagem entreposta entre o indivíduo e a realidade, com caráter subjetivo e pessoal”. Isto é, o estereótipo é uma generalização feita por determinados grupos que muitas vezes revelam a falta de conhecimento sobre dado assunto.

O estereótipo é produzido na sociedade por meio de imagens fixas e serve muitas vezes como um oportunismo que se desenvolve por meio de uma linguagem deformada que se espalha rapidamente em diferentes contextos. O estereótipo é assim “palavra repetida, [...] é a via atual da ‘verdade’, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado” (BARTHES, 1999, p.57-58 *apud* TRINDADE; GRANTHAM, 2016, p. 258).

Quanto aos estereótipos de gênero, e aqui destacando os que envolvem as mulheres, temos a imagem feminina ligada a diferentes crenças, as quais, segundo as autoras, se referem frequentemente a sua função de mãe e dona de casa, sua posição de sexo frágil, mostrada como objeto sexual, submissa ou serviçal (TRINDADE; GRANTHAM, 2016, p. 258). Essas crenças são construções culturais e servem muitas vezes como elementos constitutivos das relações sociais e da decodificação do significado impresso na interação humana. O que é perigoso, visto que o gênero não deve ser confundido com o sexo e muito menos fundamentar padrões a serem seguidos na sociedade.

Conforme Scott (1995, p. 89 *apud* TRINDADE; GRANTHAM, 2016, p. 258):

o gênero, ao enfatizar o caráter fundamentalmente social das divisões baseadas no sexo, possibilita perceber as representações e apresentações das diferenças sexuais. Imbricadas às diferenças biológicas existentes entre homens e mulheres, estão outras, social e culturalmente construídas. Dessa maneira, a ênfase dada pelo conceito de gênero à construção social das diferenças sexuais não se propõe a desprezar as diferenças biológicas existentes entre homens e mulheres, mas considera que, com base nestas, outras são construídas.

Nesse sentido, os estereótipos de gênero são definidos a partir de “representações generalizadas e socialmente valorizadas acerca do que os homens e as mulheres devem ser e fazer. Por exemplo: rosa é cor de menina, homens não choram, TPM deixa as mulheres irracionais, etc.” (TRINDADE; GRANTHAM, 2016, p. 259). Dessa maneira, o estereótipo se caracteriza como um conjunto de crenças – individuais ou partilhadas - que surgem a partir dos atributos direcionados a homens e mulheres.

É com base nessas questões que estruturam o estereótipo como uma construção cultural que o presente trabalho se funda.

Performance de gênero e noção de *drag queens*: a arte de constituir uma *persona*

Como vimos na discussão sobre os estereótipos, as diferenças apontadas entre homens e mulheres são construídas socialmente, “desde o nascimento, quando meninos e meninas são ensinados a agir de acordo como são identificadas, a ter um papel de gênero ‘adequado’” (JESUS, 2012, p. 8). Isto é, crescemos sendo ensinados a agirmos conforme o nosso sexo: “homens são assim, mulheres fazem isso”. Porém, há uma diferença que ainda não foi compreendida pela sociedade: “sexo é biológico, gênero é social, construído pelas diferentes culturas” (JESUS, 2012, p. 8). O equívoco se dá pelo fato de que como essas influências sociais não são visíveis, e sim, construídas em um segundo plano, tem-se a ideia de que as diferenças entre homens e mulheres sejam naturais e não construídas *no* e *pelo* convívio social, pois o que as define é a cultura.

Outro conceito que é ligado erroneamente à construção de gênero, é a de orientação sexual, por isso, é importante destacar que:

Gênero se refere a formas de identificar e ser identificada como homem ou como mulher. Orientação sexual se refere à atração afetivossexual por alguém de algum/ns gênero/s. Uma dimensão não depende da outra, não há uma norma de orientação sexual em função do gênero das pessoas, assim, nem todo homem e mulher são ‘naturalmente’ heterossexual. (JESUS, 2012, p. 12).

Esclarecidos estes conceitos, partimos para a noção de *drag queen*, que a compreendemos da seguinte maneira:

Artistas que fazem uso de feminidade estereotipada e exacerbada em apresentações são conhecidos como *drag queens*, que são homens fantasiados como mulheres. No mesmo sentido, mulheres caracterizadas de forma caricata como homens, para fins artísticos e de entretenimento, são chamadas de *drag kings*. (JESUS, 2012, p. 18).

Sendo assim, a *drag* é uma personagem que não necessariamente tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual. Portanto, *drag* se constitui como uma performance artística.

Segundo Turner (1987 *apud* CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 472/473):

a performance é uma forma dos seres humanos se comportarem, é algo relacionado à experiência humana [...] é um evento que se realiza com atores sociais que tentam persuadir as pessoas. Assim, os atores performativos têm o potencial, por intermédio deles mesmos, de subverter e transformar o *status quo*.

Dessa maneira, a *drag* está ligada ao trabalho artístico, pois há a elaboração de uma personagem a partir da socialização e da transformação do corpo.

Assim, é possível compreender uma ressignificação por meio de construção de objeto de discurso, em que *drag* é constituída, por exemplo, como distinta de travestis, porque são conceptualizações sócio-históricas distintas. Como afirmam Chidiac e Oltramari (2004), enquanto as *drags* são artes interpretativas e se inserem em diferentes espaços sociais e culturais para as suas performances, as travestis permanecem vestidas de mulheres em seu cotidiano. Além disso, as travestis sofrem com a exclusão social, pois sua imagem é associada à marginalização e à prostituição.

As *drags* ressaltam suas características caricatas que lhes permite a utilização dos mais variados acessórios na construção de suas personagens feminino-masculino. A imagem de uma *drag queen* vem sempre associada aos conceitos de beleza, sedução e vaidade. Ao se constituir *drag*, os sujeitos passam por um longo período de transformação, buscando um “outro” não acessível, senão por meio de sua montaria. (LOURO, 2004 *apud* CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 472).

Ainda conforme Louro (2004 *apud* CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p.472), essa montaria se refere “ao ato de construir a personagem feminina com adereços, nome próprio e características femininas. Os sujeitos, quando montados de *drag*, unem, em um único corpo, características físicas e psicológicas de ambos os gêneros, sendo e estando masculinos e femininos ao mesmo tempo”. Sob o escopo da perspectiva teórica que mobilizamos para análise e estudo, somos levados a compreender que as *drags* constituem-se enquanto um *blending*, uma mesclagem conceptual de aspectos da conceptualização do que estereotipicamente designamos enquanto masculino e/ ou enquanto feminino.

RITA VON HUNTY E OS ESTEREÓTIPOS NO INTERIOR DOS ESPAÇOS MENTAIS

É importante destacar, em um primeiro momento, que os resultados obtidos são parciais e que ainda se encontram em desenvolvimento. Rita Von Huntty é uma *persona* do ator e professor Guilherme Terreri, que ficou conhecida por estreitar no *Youtube*, no canal *Tempero Drag*. O canal apresentava receitas veganas, mas após Terreri presenciar uma cena entre duas meninas que se diziam apolíticas, houve uma virada. Depois de dois anos e quatro meses da estreia, o canal começou a trazer com mais frequência outros assuntos, majoritariamente ligados à cultura e à política do Brasil. Como a adesão a esses vídeos foi massiva e houve uma procura maior pelo canal, em dezembro de 2018, o *Tempero Drag* tornou-se um espaço que trata exclusivamente de assuntos políticos sociais, sendo um canal crítico, irônico, debochado e com foco na ideologia, no alimento e fomento de uma educação política.

Na entrevista para o canal *MOV*, no quadro “Pocas”, comandado por Cauê Moura (2020), quando questionada sobre a escolha da imagem de uma *drag* para abordar assuntos tão polêmicos, e o medo de não ser ouvida, ou ainda, do preconceito que sofreria, Rita Von Huntty respondeu: “Eu fazia *drag* e era professora, só juntei as coisas. Tem sim gente que não me leva a sério, mas também

tem outros que saem transformados e que aprendem a repensar sobre LGBTQIA+ e arte *drag*". Além disso, em uma entrevista para a *Carta Capital* (2019), Terreri ressaltou:

A Rita é uma ferramenta que eu encontrei para dialogar com um público maior. Dentro da sala de aula, eu tenho um alcance, de peruca, batom e na internet, eu tenho outro. [...] É um meio através do qual às vezes eu posso tirar um debate que às vezes fica restrito dentro da academia e torná-lo mais democrático, mais acessível, mais vivo, mais reverberante nas pessoas.

É justamente essa a posição a que o canal foi alçado: a de um canal de divulgação de conhecimento e de formação e de conscientização política, para cidadania.

O medo do preconceito surge justamente por conta dos estereótipos que, perigosamente, apontam as "definições" de homens e mulheres, fazendo com que as pessoas busquem as características da *persona* para encaixá-la em um gênero, ou pior, em um sexo. Entretanto, são os estereótipos também que contribuem para a construção de uma *drag queen* ou de uma *persona*. Pois, como homens e mulheres são socialmente construídos, acabam por ser também facilmente "mimetizados", ou seja, imitados. Dessa maneira, segundo a própria Rita Von Hunty em uma entrevista para o canal *Rafi Bastos* (2021), "a *drag queen* é um movimento político", isto é, é uma performance de raízes políticas e culturais, pois ser *drag* é denunciar que "uma parte gigantesca de gênero é performance, é acessório, é adereço e pode ser aprendida", e "a ideia de que isso é uma construção e pode ser desconstruído mexe com um pilar muito importante na sociedade, o de poder". Isto é, a construção de uma *persona* está ancorada nessas generalizações dos estereótipos, o que mostra como as crenças se constroem na cultura e de como elas ficam gravadas em nossa memória, ou seja, de como partes das nossas vidas são consequências de um processo mental (FAUCONNIER, 1994).

Ainda na entrevista que Rita Von Hunty concedeu para o canal *Rafi Bastos* (2021), a *drag queen* ressaltou que "a identificação [do gênero] está ancorada no mundo que se construiu a partir do treinamento (...) a identificação está ancorada na prática daquele povo, daquele tempo". Essa perspectiva conversa com o processo de referenciação apresentado anteriormente: "não há uma relação direta entre linguagem e mundo e sim um trabalho social designando o mundo por um sistema simbólico cuja semântica vai se construindo situadamente" (MARCUSCHI, 2003, p. 67). Ou seja, como o gênero é construído em diferentes culturas (JESUS, 2012), a identificação de uma pessoa ocorre por meio da sua relação com a sociedade, pois "ninguém nasce, torna-se" uma identidade.

Dessa forma, ocorre uma identificação com uma formação discursiva que procura determinar o que *pode e deve ser feito* pelas mulheres ou pelos homens. Esse discurso, de forma inconsciente, reafirma um estereótipo sustentado socialmente por muito tempo e caracteriza ainda uma mesclagem que forma uma estrutura outra e que mexe com as concepções sociais do mundo (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Um exemplo são as vestimentas de uma *drag queen* que nos remetem à figura feminina, pois estão inseridas nas construções mentais que aferimos ao gênero, mesmo que sejam muitas vezes exageradas.

CONCLUSÃO

Observou-se, neste estudo, que as *drags queens* têm ganhado um espaço muito importante no mundo contemporâneo. E as performances, inseridas em diferentes contextos sociais, acabam possibilitando que o artista trate de assuntos desse universo e lute para despertar a sociedade quanto aos valores e práticas de estigmatização e suas estruturas. Além disso, as *personas* que são

constituídas por atores que interpretam figuras femininas denunciam o quanto homens e mulheres são socialmente construídos (o jeito de sentar, de falar, de andar *etc.*), e é por isso que eles podem ser “mimetizados”.

Essa construção está ancorada na noção de estereótipo, que está intrincada na cultura e na esfera cognitiva, fazendo com que as imagens criadas na sociedade sejam armazenadas em nossas memórias e trazidas à tona quando significamos. E essas crenças presentes no inconsciente das pessoas fazem com que elas reproduzam e reafirmem estereótipos que estão sendo sustentados há muito tempo.

REFERÊNCIAS

- AMANAJÁS, Igor. **Drag queen**: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. Revista Belas Artes, v. 6, n. 16, p. 1-23, 2015.
- BASTOS, Rafi. **Mais que 8 minutos - Rita Von Hunty**. Disponível em: <https://youtu.be/VIOVwMgkvPM>.
- CARTA CAPITAL. **Pode um professor ser drag queen? Conheça Rita Von Hunty**. Disponível em: <https://youtu.be/4x44M45hDyU>. Acesso em 10 jan 2021.
- CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. **Ser e estar drag queen**: um estudo sobre a configuração da identidade queer. Estudos de Psicologia (Natal), v. 9, p. 471-478, 2004.
- FAUCONNIER, Gilles. **Mental spaces**: Aspects of meaning construction in natural language. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. **The way we think**: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books, 2002.
- FERRARI, Lilian. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2020.
- FREGE, Gottlob. Sobre o Sentido e a Referência. In: ALCOFORADO, Paulo (org. e trad.). **Lógica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1978.
- TEMPERO DRAG. **Eu não sou uma mulher**. Disponível em: <https://youtu.be/tXhEqfe0JY8>. Acesso em: 01 jun. 2021.
- TEMPERO DRAG. **Estereótipos**. Disponível em: <https://youtu.be/XeVqSnJC5Pg>. Acesso em: 14 jul. 2021
- JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília, 2012.
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Daniele. Construção de objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M. et al (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Contexto, 2015. p.17-28.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. A Construção do mobiliário do mundo e da mente: linguagem, cultura e categorização. In: MIRANDA, Nessa Salim e NAME, Maria Cristina (Org.). **Linguística e Cognição**. Juiz de Fora: UFJF, 2003, p. 49-77.
- MOV. **Cauê Moura + Rita Von Hunty**. Disponível em: <https://youtu.be/ap9RRl4RgRc>.
- PLATÃO. **Crátilo**. Diálogo sobre a justeza dos nomes. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1994.
- TRINDADE, Patrícia Luiza Gonçalves; GRANTHAM, Marilei Resmini. **Tipo uma menina**: estereótipo e formas de subjetivação. Entrepalavras, Fortaleza, v. 6, n. 2, p. 252-273, jul./ dez. 2016.

AS CONSTRUÇÕES DE SENTIDO EM MANIFESTAÇÕES POPULARES NO CONTEXTO PANDÊMICO

Iasmin dos Santos Silva (UEMS)¹

Aline Saddi Chaves (UEMS)²

RESUMO

Desde maio de 2021, no Brasil, estão ocorrendo manifestações populares ligadas ao momento histórico da pandemia de Covid-19, cujo cenário envolve uma série de crises: sanitária, política, econômica e midiática. Tendo ciência da importância de se abordar tais temas, e levando em conta sua atualidade, é que nasce este trabalho. Considerando que as manifestações são ambientes onde ocorre uma alta produção, circulação e ressignificação de discursos, eles serão pensados aqui enquanto acontecimentos históricos e consequentemente discursivos, pela ótica da Análise do Discurso de linha francesa. Buscamos interpretar as construções de sentido desses acontecimentos por meio da análise descritiva e explicativa dos cartazes empunhados pelos manifestantes. O *corpus* da pesquisa é composto por fotos dos cartazes, coletadas nas redes sociais. Além de serem tomados como acontecimentos discursivos, os cartazes são abordados enquanto gêneros do discurso, o que nos permite descrever as cenas enunciativas (englobante, genérica e cenografia), as condições de produção, os interdiscursos e a memória discursiva atualizados no *corpus*, visto que, dentre os cartazes selecionados, a maioria faz referência a outros episódios da história do país e do mundo. Desse modo, por meio das cenas envolvidas na enunciação dos cartazes, a memória de outros acontecimentos e discursos ressurgem a partir da amálgama entre a pandemia de Covid-19 e episódios bíblicos, o ataque a Hiroshima, genocídios, representações midiáticas, entre outros. Esses efeitos de sentido são veiculados pelas cenografias inéditas dos cartazes, a exemplo de poema e placa de sinalização. Enquanto acontecimento discursivo, temos as condições de produção da pandemia como determinantes para as (re)construções de sentido nas manifestações de rua.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Pandemia. Acontecimento discursivo. Cartaz.

¹ Aluna regular de mestrado acadêmico do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG).

² Docente e orientadora no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG).

INTRODUÇÃO

O ano de 2020 ficou marcado pelo surgimento de uma doença nova, que assombra o mundo até os dias atuais: a Covid-19³. A doença é causada por uma cepa do Coronavírus comum, a SarsCOV-2, que tem alto índice de infecção e causa síndrome respiratória, levando muitos dos infectados a óbito num curto período de tempo.

O primeiro caso registrado do vírus foi na cidade de Wuhan, na província de Hubei na China, em dezembro de 2019. No início de janeiro de 2020, a OMS emitiu o primeiro comunicado de atenção ao novo vírus, quando havia o registro de 44 casos. Ao final de janeiro, foi emitido pela OMS um novo comunicado em que se admitia o risco de epidemia e no dia 11 de março a OMS classificou o momento como pandemia⁴ e devido ao grande potencial de infecção, o vírus foi e ainda é responsável pelo risco de colapso na saúde. Atualmente, no mundo, já foram registrados 217.534.272 casos e o número de óbitos é de 4.516.002.⁵

No Brasil, o primeiro caso do vírus foi registrado no final de fevereiro de 2020, e assim como em outras parte do mundo, em pouco tempo o número de casos quase que triplicaram. Hoje, o Brasil já soma 20.776.870 casos e 580.413 óbitos.⁶ Devido ao número de infectados e às condições precárias do sistema público de saúde brasileira, o colapso aconteceu, com inúmeros hospitais operando acima de suas capacidades e pacientes necessitando de atendimento.

Quando, no Brasil, a quantidade de casos começou a aumentar, repercutiram declarações polêmicas advindas do Presidente da República, Jair Bolsonaro. Dentre elas, o incentivo à população para sair de casa e a não utilizar máscaras, enquanto a OMS recomendava o contrário, a redução do risco do vírus, quando em uma *live*, o presidente declarou que seria apenas uma “gripezinha” mesmo os números indicando um alto risco de morte⁷, a popularização do uso de medicamentos que foram cientificamente comprovados ineficazes para o tratamento da Covid-19, como por exemplo a Cloroquina⁸, e a mais recente delas é a relutância do Presidente com relação às vacinas, colocando à prova, publicamente, a eficácia e confiança nos imunizantes produzidos e ainda a demora para adquirir a quantidade suficiente de vacinas para imunizar a população.

É por meio desta rápida contextualização que chegamos ao início da construção do *corpus*, constituído por cartazes das manifestações de 19 de junho de 2021, que circularam nas redes sociais nos dias seguintes à data da manifestação, e também se delinea o objetivo desta pesquisa, que consiste em analisar os cartazes, os quais (re)constroem, através da língua enquanto materialidade, os significados no contexto de pandemia, tanto relacionando-os ao momento histórico, como à figura do Presidente da República, Jair Bolsonaro.

Para realizar as análises, tomamos como base teórica a Análise do Discurso Francesa (AD), disciplina nascida na França, no final da década de 1960, que tem como principal nome e fundador o filósofo Michel Pêcheux⁹, e que inaugura um novo objeto teórico, o discurso, sustentado por três

³ Sigla advinda da união das letras (*Co*)rona (*Vi*)rus (*D*)isease e 19, que corresponde ao ano em que foram divulgados os primeiros casos da doença.

⁴ Disponível em: <https://www.sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil>. Acesso em 30/08/2021

⁵ Dados coletados em 31/08/2021. Disponível em <https://operamundi.uol.com.br/coronavirus/63574/mapa-da-covid-19-siga-em-tempo-real-o-numero-de-casos-e-mortes-por-covid-19-no-mundo>.

⁶ Dados coletados em 31/08/2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/covid-19-brasil-tem-segundo-dia-seguido-com-menor-media-movel-de-obitos-do-ano/>.

⁷ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53328603>. Acesso em 02/09/2021.

⁸ Disponível em: <https://iqm.unicamp.br/evid%C3%A2ncias-cient%C3%ADficas-sobre-uso-da-cloroquina-contracovid-19>. Acesso em 02/09/2021.

⁹ (MALDIDIER, 2003).

principais disciplinas: Linguística, História e Psicanálise, dos quais focaremos alguns de seus principais conceitos: *acontecimento discursivo*, *interdiscurso*, *memória discursiva*. Ainda no âmbito da Análise do Discurso Francesa, mas considerando seus desdobramentos mais recentes, trabalharemos também com o conceito de *gêneros do discurso*, abordados pelo teórico Dominique Maingueneau.

Inicialmente, situaremos as manifestações como acontecimentos históricos, pela perspectiva discursiva, como acontecimentos discursivos, com base em Pêcheux (1990; 2008), pois são situações comunicativas de grande produção e circulação de discursos. Para conduzir as análises dos cartazes, pensaremos o cartaz enquanto gênero do discurso, a partir de Maingueneau (2015; 2021), que fornece ferramentas descritivas das *cenas enunciativas* que enquadram os textos: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia* (MAINGUENEAU, 2008; 2012). Tendo ciência, ainda, de que os cartazes trazem à memória episódios importantes da história do país e do mundo atualizados no contexto pandêmico, abordaremos neste artigo os conceitos de interdiscurso e memória discursiva (MAINGUENEAU, 2008; 2021).

FILIAÇÃO TERÓRICA

Acontecimento e memória

Pêcheux (1990) vai dizer que o acontecimento nasce no exato momento de encontro entre a atualidade e uma memória (discursiva), assim definida por ele:

... a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os implícitos (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos e etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 1995, p. 52)

Assim, para a AD, o acontecimento discursivo resulta de um acontecimento histórico que é discursivizado de diferentes maneiras, por diferentes sujeitos, resultando em diferentes efeitos de sentido, resgatando significados anteriores guardados na memória discursiva que agora se atualiza em novas condições de produção (contexto imediato + contexto histórico), pois, para Pêcheux (1990), todo enunciado é capaz de se tornar outro e de ter seu sentido inicial deslocado para outro, dando espaço a novas interpretações. Ainda sobre o acontecimento, sobre como surgem, Rassi (2012) vai dizer que:

Para que um acontecimento discursivo surja como tal, é preciso que alguém o crie [...] Assim como nos acontecimentos históricos, o acontecimento discursivo é o resultado de uma opção do autor, que encadeia uma série de formações discursivas preexistentes, levando à criação de um novo acontecimento. (RASSI, 2012, p. 4)

Pensando em nosso objeto, as manifestações, entendidas como acontecimentos históricos desencadeados por outros acontecimentos históricos, elas são discursivizadas por inúmeros sujeitos que constroem e reconstróem os sentidos da pandemia, da figura do Presidente e de inúmeros outros, resgatados pela memória discursiva coletiva nas condições de produção atuais.

O cartaz enquanto gênero do discurso

Para contribuir na condução das análises, neste trabalho, os cartazes são compreendidos enquanto gêneros do discurso, passíveis de uma construção organizada por meio de suas cenas de enunciação.

Maingueneau (2021) explica que “todo enunciado está inscrito em um gênero de discurso, os dados verbais são sempre formatados por restrições de gênero” (MAINGUENEAU, 2021, p. 108), e define gênero do discurso como “instituição de fala, dispositivo de comunicação sócio-historicamente determinado” (MAINGUENEAU, 2021, p. 66). Além disso, os gêneros do discurso são responsáveis por organizar as chamadas unidades tópicas, que contribuem para a categorização dos discursos para as análises. Como exemplo de gêneros do discurso, podemos citar a receita médica, o romance literário, a aula, o jornal televisivo etc. Os cartazes são enunciados a partir de um dispositivo comunicacional que lhe impõe restrições, visto que estabelecido por um acordo sócio-histórico, e seu uso se dá no interior de uma determinada esfera de atuação da sociedade, a saber, o discurso da ação coletiva, que tem forte relação com a política.

Os gêneros só ganham sentido quando relacionados à noção de tipos de discurso, classe superior definida como “práticas discursivas ligadas a um mesmo setor de atividade, agrupamentos de gêneros estabilizados por uma mesma finalidade social” (MAINGUENEAU, 2021, p. 66). Os gêneros podem entrar em três *modos de agrupamento*: “I) como gêneros da esfera de atividade; II) Como decorrendo de um posicionamento; III) Como gêneros produzidos no interior de diversos lugares de atividade” (MAINGUENEAU, 2021, p. 67). Tomando como exemplo o *corpus* desta pesquisa, podemos classificá-lo da seguinte maneira: um gênero da esfera da ação coletiva, que “permeia entre as esferas política e cotidiana. As esferas não são fixas [...]” (NOVAES, p. 68, 2019) pois os enunciados falam de política mas não são produzidos por sujeitos da política, as manifestações são espontâneas e seus enunciados surgem tal qual conversas cotidianas; possui um claro posicionamento de oposição ao atual governo do país que é de direita, sendo assim, o posicionamento dos manifestantes diretamente ligado aos ideais da esquerda, e como lugar de atividade, temos as ruas. Mas vale ressaltar que um gênero pode transitar por diferentes lugares, assim, não encontraremos cartazes somente em manifestações populares nas ruas, mesmo que na maioria dos casos isto ocorra desse modo.

Outra forma de agrupar os gêneros do discurso é de acordo com a sua *fonte*, que pode provir de *locutores individuais* (sujeitos ocupantes de estatuto/papel social) e de *locutores coletivos*, que são os que não são passíveis de classificação individual, mas sim enquanto *instituições* que querem “[...] construir, reforçar e legitimar sua identidade em determinada conjuntura” (MAINGUENEAU, 2021, p. 75), ressaltando que essas instituições não são, necessariamente, formais, podendo ser, por exemplo, um conjunto de manifestantes, como é o caso dos sujeitos envolvidos no *corpus* deste artigo.

Ainda sobre os gêneros do discurso, Maingueneau (2021a) vai dizer que eles podem ser classificados em três grupos: os *gêneros autorais* (atribuídos pelo próprio autor), *conversacionais* (caráter imediato, igualitário e não acabado, informal) e por último, tem-se o que o autor chama de *gêneros rotineiros* (sócio-historicamente determinados; circunstâncias de enunciação pré-determinadas e imutáveis). Considerando a espontaneidade das manifestações, podemos classificá-las como parte dos gêneros conversacionais, pois significam no contexto imediato, e as posições de seus enunciadores são as mesmas, todos estão enunciando a respeito de um mesmo assunto em uma mesma posição.

As cenas de enunciação e o gênero cartaz

Para Maingueneau (2021), todo discurso é gerido pela encenação da sua enunciação. Usa o termo cena pois ele se refere simultaneamente a um quadro e a um processo, é o espaço onde se dão as representações e as sequências de ações verbais e não verbais. A *cena de enunciação*, para se

completar, se associa sempre à *cena englobante* e à *cena genérica* e na maioria dos casos também se associa à *cenografia*.

A *cena englobante* é a cena que corresponde ao *tipo de discurso*. Quando lemos/ouvimos um discurso, sabemos “em qual cena englobante devemos nos colocar para interpretá-lo, para saber de que modo ele interpreta o seu leitor” (MAINGUENEAU, 2012, p. 116). É a cena responsável por definir o estatuto dos parceiros da enunciação e seu *quadro espaciotemporal*. Um mesmo discurso pode participar de mais de uma cena englobante simultaneamente: “A partir do momento em que um texto é conservado e reempregado em um novo contexto, ele pode decorrer de cenas englobantes diferentes daquela que foi sua enunciação original” (MAINGUENEAU, 2021a p. 120). De maneira geral, nosso *corpus* de análise se enquadra no trânsito entre cena englobante política e a do discurso cotidiano.

A cena englobante não é capaz por si só de especificar as atividades discursivas; para isso, é necessário que se agregue a uma *cena genérica*. Esta diz respeito ao gênero do discurso em que a enunciação se desenvolve. Maingueneau (2021a) vai dizer que a ela se associam: 1) *uma ou mais finalidades*; 2) *papeis dos parceiros*; 3) *um lugar apropriado para seu sucesso*; 4) *temporalidade*; 5) *um suporte*; 6) *uma composição*; 7) *um uso específico de recursos linguísticos*. Pensando o cartaz enquanto gênero discursivo, podemos definir como finalidade a manifestação da indignação de um determinado grupo em relação a algum acontecimento ou situação. Os parceiros não são exatamente definidos, pois temos pessoas exercendo o papel daquele que questiona, mas questiona quem? O Presidente? A população? Os dois? O lugar apropriado para que o cartaz tenha o efeito que se busca ao adotá-lo como gênero é nas manifestações, neste caso, as de rua. Em relação à temporalidade, o cartaz significa dentro de uma determinada conjuntura, neste caso, a da atual situação do país e ele só faz sentido neste contexto, no momento em que se está manifestando. Em relação ao suporte, normalmente os cartazes são feitos em papeis grandes com letras garrafais, a fim de que se consiga enxergar com clareza o que está escrito a uma certa distância. Os recursos linguísticos usados são muitos e isso pode variar entre um texto e outro mas, de forma geral, os cartazes são marcados por verbos no pretérito (expondo fatos ocorridos) e verbos no imperativo (ordenando/reivindicando), e raramente é empregada a linguagem formal.

Tanto a cena englobante quanto a cena genérica asseguram a estabilidade de sentido da enunciação, mas, para se completar, ela exige uma *cenografia*. É a forma como determinada enunciação se apresenta. A cenografia tem a função de deixar a cena englobante e genérica em segundo plano, e sua escolha não é indiferente ao discurso, pois:

o discurso desenvolve-se a partir de sua cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. O discurso impõe sua cenografia de algum modo desde o início; mas, de outro lado, é por intermédio de sua própria enunciação que ele poderá legitimar a cenografia que ele impõe. (MAINGUENEAU, 2012, p. 117)

Na cenografia, além das figuras dos enunciadores, tem-se ligada a ela uma cronografia e uma topografia, pois sempre existe alguém falando para um outro alguém em um determinado momento e em um determinado lugar. Nesta construção, o enunciado se legitima através da cenografia e vice-versa, a fim de que se prove que a cenografia na qual está inserido o enunciado é a única possível para se alcançar a intenção de enunciação. Como explica Maingueneau (2012, p. 118), “quanto mais o co-enunciador avança no texto, mais ele deve persuadir de que é aquela cenografia, e nenhuma

outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso”. Segundo Maingueneau (2021a), para que uma cenografia faça sentido, ela precisa estar em harmonia com os conteúdos que sustenta e com a conjuntura na qual ela intervém.

O interdiscurso

Maingueneau (2020) vai definir interdiscurso como sendo

... o conjunto das unidades discursivas (que pertencem a discursos do mesmo gênero, de discursos contemporâneos de outros gêneros etc.) com os quais um discurso particular entra em relação implícita ou explícita. (MAINGUENEAU, 2020, p. 286)

O interdiscurso consiste na presença de outro discurso enunciado em algum momento anterior e que aparece de forma explícita ou não em discursos atuais, ressignificados ou não. Normalmente, são discursos que remetem ao mesmo grupo de temas do discurso. A respeito do interdiscurso, Maingueneau (2021) diz que esta noção se aproxima muito da *heterogeneidade constitutiva* proposta por Authier-Revuz, a respeito da presença de outras vozes no discurso, sem marcas explícitas, isto é, onde o discurso do *outro* se encontra tão intimamente incorporado à voz do enunciador, que torna-se praticamente impossível identificá-la a partir de uma análise superficial.

Ainda sobre o interdiscurso, Maingueneau (2021b) o substitui por uma tríade composta por: 1) *universo discursivo*, que ele define como “o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada” (MAINGUENEAU, 2021 p. 33), ou seja, são todos os discursos dentro das mesmas condições de produção que interagem entre si; 2) *campos discursivos*, que correspondem ao conjunto de formações discursivas em concorrência (confronto ou aliança), que se delimitam em uma região do universo discursivo. A constituição do discurso se dá no interior de um campo discursivo. Como exemplos temos os campos da política, da filosofia, da dramaturgia etc.; 3) *espaços discursivos*, que são subconjuntos de formações discursivas selecionadas pelo analista de acordo com o propósito de sua pesquisa, baseado nos conhecimentos de textos e históricos do pesquisador. No decorrer das análises, poderemos notar que o corpus em muitas vezes refletirá discursos anteriores, ressignificados na conjuntura atual (manifestações e pandemia).

ANÁLISES

Nesta seção, analisaremos alguns cartazes registrados em fotografia, extraídas da rede social *Twitter*. Destacamos, como dito anteriormente, que trataremos o cartaz como um gênero do discurso construído através de suas cenas de enunciação. Para evitar a repetição nas análises, ressaltamos que, em todos os casos, a cena englobante e a cena genérica serão as mesmas, diferentemente das cenografias, que são únicas e particulares. A seguir, passamos às análises.

Figura 1 – Bozo e Cloroquina



Fonte: Twitter

No cartaz da figura 1, temos um exemplo da cena de enunciação que se completa com a cena englobante (discurso político e cotidiano), onde também temos a presença do discurso científico (vírus, protozoário) e genérica (gênero cartaz). Para analisá-lo, destacaremos alguns pontos importantes para nossa interpretação, a saber, os enunciados: 1) “Viva o SUS”; 2) “Fora Bozo”; 3) “É vírus, não é protozoário”.

Em maior destaque temos o enunciado “Viva o SUS”, que neste contexto pandêmico vem sendo bastante repetido, pois é através do Sistema Único de Saúde que as vacinas vêm sendo distribuídas de forma gratuita para os cidadãos brasileiros. Este enunciado se tornou um grito de ordem entre aqueles que são contra o governo atual, justamente pelo fato de o Presidente se mostrar contra a vacina, o que teria resultado na demora para comprá-las e para dar início à imunização da população (por isso também o uso da expressão “mais vacina”).

Em seguida, temos o enunciado “Fora Bozo”, já conhecida em protestos contra o Presidente do Brasil. O palhaço Bozo foi uma figura midiática conhecida no Brasil, por apresentar um programa infantil entre as décadas de 1980 e 1990. Desde o início de sua gestão, Bolsonaro foi apelidado por aqueles que não o apoiam de Bozo, primeiro pelo fato da semelhança sonora entre seu sobrenome BOLSONARO e o nome do palhaço e, em segundo lugar, pelo interdiscurso estabelecido entre a figura do Presidente, autoridade máxima do país, e a figura de palhaço, na intenção de descredibilizá-lo.

Finalmente, analisaremos o enunciado que gostaríamos de destacar: “É vírus, não é protozoário”. Como dissemos na introdução deste artigo, uma das polêmicas envolvendo o Presidente Jair Bolsonaro neste momento de pandemia foi a promoção, feita por ele, de medicamentos considerados ineficazes pela OMS para o tratamento e profilaxia da Covid-19, sendo eles a Cloroquina que, contrariando aquele organismo mundial, passou a fazer parte dos protocolos de tratamento da doença em casos leves, autorizado pelo Ministério da Saúde¹⁰. Este medicamento sempre foi usado no Brasil e tem eficácia comprovada para tratamento de casos graves de malária, doença causada por protozoários do gênero *Plasmodium* através da picada do mosquito *Anopheles* infectado¹¹ por algumas outras doenças¹². Já a Covid-19 é um vírus, que, até o momento, não possui nenhum medicamento que tenha eficácia comprovada para seu tratamento e profilaxia, a não ser as vacinas desenvolvidas em menos de 12 meses¹³. Aqui, mais uma vez, temos a presença do interdiscurso, de forma implícita, onde o discurso de Jair Bolsonaro é ressignificado e usado contra si mesmo.

Figura 2 – Fariseu

¹⁰ Disponível em: <https://iqm.unicamp.br/evid%C3%A2ncias-cient%C3%ADficas-sobre-uso-da-cloroquina-contracovid-19>. Acesso em: 19/09/2021.

¹¹ Disponível em: <http://www.fiocruz.br/ioc/media/malaria%20folder.pdf> Acesso em: 19/09/2021

¹² Como “amebíase hepática e, em conjunto com outros fármacos, tem eficácia clínica na artrite reumatoide, no lúpus eritematoso sistêmico e lúpus discoide, na sarcoidose e nas doenças de fotossensibilidade como a porfiria cutânea tardia e as erupções polimórficas graves desencadeadas pela luz.” Disponível em: <https://www.fiocruz.br/wp-content/uploads/2017/02/Cloroquina-ProfSaude.pdf> Acesso em: 19/09/2021.

¹³ Disponível em: <https://saude.abril.com.br/medicina/como-as-vacinas-para-a-covid-19-ficaram-prontas-tao-rapido>. Acesso em: 19/09/2021



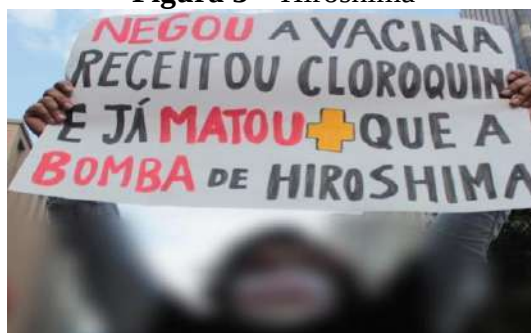
Fonte: Twitter

Na figura 2, temos a cenografia do cartaz construída a partir da formação discursiva religiosa (Deus, fariseu), colocando em segundo plano a cena englobante que é o discurso da ação coletiva, ressignificando, através do interdiscurso, os sentidos do discurso bíblico. Jair Messias Bolsonaro, desde o início de sua campanha eleitoral em 2018, deixou claro em seus discursos ser uma pessoa fiel a Deus e a sua religião, visto o *slogan* de sua campanha (“*Brasil acima de tudo. Deus acima de todos*”), deixando muitas vezes a religião influenciar em suas decisões como Presidente, mesmo o Brasil sendo um país laico. Uma das formas que o atual Presidente, na época candidato, usou para atrelar o discurso religioso à sua campanha foi o fato de seu segundo nome ser *Messias* que, segundo o discurso bíblico, é aquele que foi prometido por Deus para salvar o mundo, anunciado no Antigo Testamento, ou seja, Jesus Cristo¹⁴. Assim, em sua campanha, Jair Bolsonaro promovia a ideia de que ele seria o Messias do Brasil, que salvaria o país de todas as mazelas e corrupções.

No exemplo, temos os dizeres: “Deus é amor. Fora fariseu”. O fariseu, no sentido religioso, é um “membro de um grupo de judeus que obedecia a leis religiosas rígidas, [...] não mantinham relações com os não-crentes ou com os judeus estranhos ao seu próprio grupo, e foram considerados hipócritas e formalistas pelos Evangélicos.” (FARISEU, 2019). Neste discurso, temos a figura do Presidente atrelada à noção de hipócrita em relação ao que diz em seu discurso sobre a religião. Quando o manifestante produz o dizer “Deus é amor” e logo em seguida, “Fora fariseu”, primeiramente compreendemos que muito possivelmente ele seja uma pessoa fiel a Deus e religiosa, e compreendemos também que, para ele, o Presidente Jair Bolsonaro é o oposto de amor e de tudo o que prega Deus. O termo “fora” também é característico do estilo verbal dos cartazes de manifestações, ressurgindo neste cartaz contra o gestor do país.

¹⁴ Disponível em: <https://www.respostas.com.br/significado-de-messias/> Acesso em 29/09/2021.

Figura 3 – Hiroshima



Fonte: Twitter

Neste cartaz (figura 3), temos o enunciado organizado em rimas, estrutura comum em poemas, o que nos mostra uma cenografia constituída no interdiscurso com o discurso literário. No primeiro verso, temos o enunciado “negou a vacina”, remetendo mais uma vez ao fato de o Presidente pôr à prova as vacinas criadas para combater a Covid-19 e se negar a comprá-las no momento que poderia ser crucial para a redução de casos e mortes no Brasil, por causa do vírus. No segundo verso, temos “receitou a cloroquina” que, como já foi dito nesta seção, foi um dos pontos que mais marcaram o enfrentamento ao Coronavírus no país, por parte de Bolsonaro. Nos dois primeiros versos, temos a referência a episódios que ocorreram já no contexto pandêmico, todavia, no último verso, o interdiscurso que interpela o enunciado se encontra na história mundial: A bomba de Hiroshima.

O ataque à cidade japonesa de Hiroshima aconteceu em agosto de 1945, e foi uma tentativa dos Estados Unidos de conseguir a rendição do Japão, obtendo a vitória na Segunda Guerra Mundial. A bomba era composta por 64 kg de Urânio 235 e seus efeitos resultaram na destruição de uma área de 10 km² da cidade. Seus efeitos puderam ser sentidos a mais de 60 km de distância. Ainda não se sabe exatamente a quantidade de mortos devido ao desastre, pois até hoje muitos sofrem com as sequelas deixadas pela radiação pela bomba, porém, estima-se que foram mais de 100 mil mortos¹⁵. E apesar de ser lembrado até hoje como um dos episódios mais trágicos da história, o número de mortos em Hiroshima foi inferior ao número de mortos por Covid-19 no Brasil.

Pelo fato de o Presidente incitar por várias vezes os brasileiros a usarem a cloroquina, se negar a promover a vacinação, dentre muitos outros episódios em que minimizou o risco do vírus, e também por ser a figura de maior poder do país, tendo seu discurso refletindo no aumento de contaminados e consequentemente de óbitos, hoje, aqueles que não apoiam o seu governo, o responsabilizam pelas mortes decorrentes do vírus.

¹⁵ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-a05a8804-1912-4654-ae8a-27a56f1c2b8a> Acesso em: 19/09/2021.

Figura 4– Genocida



Fonte: Twitter

Neste último cartaz, temos o enunciado organizado em uma cenografia que remete o leitor, pela memória discursiva, às placas de proibição. A organização semiótica do cartaz, em que se destacam as cores amarela e preta, e a presença do símbolo de “proibido” são muito marcantes dessa estrutura, como vemos a seguir:

Figura 5 – Exemplos de placas de proibição



Fonte: Google

Ao usar desta cenografia, o manifestante impões seus enunciados, que são suas reivindicações, em palavras de ordem que devem ser seguidas e respeitadas, assim como as placas de proibições no trânsito que, se desrespeitadas, geram consequências aos cidadãos.

Em relação ao estilo verbal do cartaz, temos dois pontos importantes: o enunciado “não tire a máscara” e a palavra “genocida”. O primeiro, mais uma vez, faz referência aos episódios polêmicos do Presidente, nos quais ele desincentiva o uso de máscara, considerado um dos métodos mais eficazes par evitar a disseminação do vírus. Já a palavra “genocida”, desde o início do ano de 2021, é empregada neste contexto pandêmico. Ela tem como significado dicionarizado “pessoa que ordena ou é responsável pelo extermínio de muitas pessoas em pouco tempo” (GENOCIDA, 2021).

A história mundial já registrou vários episódios de genocídios, sendo um dos mais conhecidos o *Holocausto*, que ocorreu durante a Segunda Guerra mundial e tem como principal responsável Adolf Hitler, este que acreditava na superioridade da raça ariana e que foi responsável pela morte de aproximadamente seis milhões de judeus¹⁶. No Brasil, como foi dito na análise anterior, o Presidente Bolsonaro é responsabilizado, segundo a oposição, por mais de meio milhão de mortes causadas pelo

¹⁶ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/13/internacional/1505304165_877872.html. Acesso em 19/09/2021.

vírus, que poderiam ser evitadas se as medidas de biossegurança tivessem sido incentivadas e respeitadas por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, tivemos como objetivo descrever e analisar as diferentes construções de sentido possibilitadas pelo contexto pandêmico no contexto das manifestações de rua, pensadas enquanto acontecimento discursivo, a fim de identificar como os significados se atualizam nas atuais condições de produção.

Por meio das análises de quatro cartazes, pudemos identificar que a maior parte deles constroem suas cenas enunciativas através de uma cenografia que não condiz com sua cena genérica e/ou cena englobante, justamente por não serem estáveis e por transitarem entre a esfera do cotidiano e a esfera política. Também conseguimos identificar a presença do interdiscurso em todos os cartazes analisados, sejam aqueles ligados a episódio polêmicos envolvendo o Presidente, sejam aqueles ligados a episódios da história do país e da história mundial.

Diante do exposto, foi possível concluir que as manifestações são uma situação comunicativa com alto grau de produção e (res)significação de discursos, o que faz delas acontecimentos discursivos. Também conseguimos identificar as cenas englobante, genérica e a cenografia de todos os objetos analisados, confirmando, assim, a hipótese de que o cartaz é um gênero do discurso. Desse modo, acreditamos ter sido possível demonstrar que a memória discursiva é fundante dos discursos sociais, a exemplo dos cartazes de manifestações de ruas, que se encontram no limite entre discurso oficial (sujeito da política) e ordinário (sujeito dos cotidiano).

REFERÊNCIAS

- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. 3. ed. atual. São Paulo: Contexto, 2020. 555 p.
- FARISEU. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fariseu/>. Acesso em: 19/09/2021.
- GENOCIDA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/genocida/> Acesso em: 19/09/2021
- MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. 2. ed. atual. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. 183 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução: Sírío Possenti. 1. ed. atual. São Paulo: Parábola Editorial, 2021a.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. 2. ed. atual. São Paulo: Parábola Editorial, 2021b. 184 p.
- NOVAES, Tatiani Daiana de. **Enunciado dos cartazes das manifestações de junho de 2013: uma forma carnavalesca de contar a história do Brasil**. 1. ed. João Pessoa - PB: IFPB, 2019.
- RASSI, Amanda P. Do acontecimento histórico ao acontecimento discursivo: uma análise da “Marcha das Vadias”. **Revista de História da UEG**, Goiânia, v.1, n.1 p. 43-63, 2012.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.) **Papel da memória**. Trad. e Introd. de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 5 ed. Tradução: Eni Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2008.

CONSTRUÇÃO, DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NUMA PERSPECTIVA DECOLONIAL E PERFORMÁTICA

Luciene Cristina Paredes Müller¹

Joseane Aparecida de Souza Francisco.²

Giselle Vasconcelos dos Santos Ferreira³

RESUMO

O processo de construção da identidade é um tema que nos dias atuais tem gerado muita polêmica entre pesquisas e estudos acadêmicos. Muitas teorias são levantadas a esse respeito, como processo, está em constante transformação, há sempre a desconstrução e reconstrução identitária do ser humano, dependendo de seu meio social, gênero, raça, etc. O indivíduo já nasce com uma identidade pré-estabelecida, a família é a primeira envolvida nesse processo, no entanto, durante seu convívio com o outro, há uma mudança de postura, ou seja, a desconstrução e reconstrução de postura e modos de pensar e agir. A linguagem tem papel fundamental e determinante, assim, ela é responsável por transmitir informações, por meio dela agimos, participamos de momentos de reflexões, leituras, debates, mudando o modo de ser e ver o “eu” e o “outro”. A investigação do desenvolvimento ou formação da identidade é base que serve de *corpus* para muitos estudos, principalmente por envolver a linguagem, a qual é observada e modificada pela interação do falante e do ouvinte, e também está presente nas relações de poder. Nesse sentido, como *corpus* deste trabalho, foi escolhido o poema “Excertos”, do autor Oliveira Martins. Será feita uma análise tendo por base teórica e objetivos as pesquisas desenvolvidas pelos autores Hall (2006) e Silva (2012) que tratam da construção, desconstrução e reconstrução da identidade. Sob a perspectiva decolonial, buscamos uma reflexão na obra de Grada Kilomba (1968) para explicitar os processos de identidades e transformações porque passou o negro escravizado e as marcas que ainda estão presentes nessa população. Diante do exposto, busca-se apresentar um recorte sobre o tema a formação da identidade, partindo da construção, desconstrução e reconstrução, fazendo uma relação preliminar, sem aprofundar o assunto, com o decolonialismo como exemplo de transformação identitária e aceitação do eu e do outro, nesse sentido, vem contribuir com essa pesquisa a obra do autor Bauman (1990) que nos apresenta a performance, a qual visa auxiliar essa abordagem que trata do “eu”, focada principalmente nos atos de fala.

Palavras-chaves: Identidade. Linguagem. Reconstrução.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Professora de Língua Portuguesa das Redes de Ensino Municipal e Estadual de Mato Grosso do Sul - MS.

² Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Professora de Língua Portuguesa da Rede de Ensino Municipal de Campo Grande - MS.

³ Mestra em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Professora de Língua Inglesa das Redes de Ensino Municipal e Estadual de Mato Grosso do Sul - MS.

INTRODUÇÃO

Desde primórdios, já havia uma grande preocupação em relação à formação da identidade dos indivíduos. Estudiosos, filósofos, pesquisadores buscaram arduamente explicar as transformações identitárias que por vezes é determinada pela cultura, sociedade, pelo reconhecimento do outro e aceitação de si. Pode-se afirmar que a linguagem tem papel fundamental nesse processo, pois por ela é determinada, ou podemos dizer que, por meio da linguagem a identidade é construída, desconstruída e reconstruída diariamente quando participamos de debates, leituras e trocas de experiências.

A investigação do desenvolvimento ou formação da identidade é base que serve de corpus para muitas pesquisas, pois cada vez mais está presente na academia, sendo observada e modificada pela interação do falante e do ouvinte. Desestruturando realidades até então ditas como verdadeiras, e também pela não aceitação do que está posto, numa relação de poder sobre em que acreditar ou seguir.

Outro aspecto a ser destacado sobre a identidade é o decolonialismo, pois o fato da colonização e os traumas causados e carregados até hoje pelos seres humanos escravizados refletem na atualidade, por maiores que sejam os esforços para tratar desse assunto ele é bastante presente nas discussões sobre a formação da identidade. Nesse sentido, a linguagem merece destaque, pois ela é um ato e por meio dela agimos, construímos, desconstruímos e reconstruímos identidades. Para compreendermos esse processo de formação da identidade haverá uma relação com a performance, que vem explicar os atos da fala e da linguagem, numa perspectiva que parte da contextualização, entextualização, descontextualização, para assim desconstruir o que está posto a fim de formar uma nova identidade, pois ela está em contínua transformação.

Diante do exposto, busca-se apresentar um recorte sobre o tema a formação da identidade, partindo da construção, desconstrução e reconstrução da mesma, fazendo uma relação preliminar, sem aprofundar o assunto, com o decolonialismo como exemplo de transformação identitária e aceitação do eu e do outro, tendo por base para exemplificar este estudo a performance, a qual visa auxiliar essa abordagem que trata do “eu”, focada principalmente nos atos da fala. Teremos como *corpus* para análise da identidade o texto “Excertos”, do ano de 1898, do autor Oliveira Martins, que com maestria escreveu sobre a transformação do homem, em um processo de transformação da identidade, que é posto e está em constante modificação.

A CONSTANTE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PELA VISÃO PERFORMÁTICA

A linguagem tem papel fundamental na construção da identidade, assim como na sua desconstrução e reconstrução, pois juntas atravessam todos os itens do discurso, o de apresentar fatos, desconstruir, criar ideias, hábitos, mudar o agir e o pensar das pessoas, num processo contínuo.

Estamos em constante interação uns com os outros, mesmo que hoje de maneira mais virtual, por esse motivo Hall afirma que “as identidades modernas estão sendo “descentradas”, deslocadas ou fragmentadas” (HALL, 2006, p. 8). O autor acrescenta que as sociedades modernas estão se transformando, mudando e fragmentando o que temos de conceito de classes sociais, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, o que tem causado nos indivíduos uma crise de identidade (desconstrução e reconstrução). Podemos considerar que o ser humano está saindo da sua zona de conforto, mudando o que conhecemos de nós, nossas identidades pessoais e estáveis. O instável desloca-se do “eu” interior para o eu exterior à medida que se confronta com o outro.

Ao nascermos já temos uma identidade pré-determinada por nossos pais, quando vamos nos desenvolvendo há um processo de construção baseado na sociedade em que estamos inseridos e na

cultura adquirida, podemos dizer que as pessoas são seres produzidos/criados por outros seres e muitas vezes há uma relação de poder por trás de tudo isso, o que implica uma identidade oprimida. A identidade é uma construção social em constante processo, nunca está completa. Nesse sentido, temos a identidade como um ato performático, pois “os estudos de performance podem abrir um campo mais amplo de perspectivas sobre como a linguagem pode ser estruturada e quais papéis pode exercer na vida social” (BAUMAN, 1990, p. 189).

Sendo a linguagem uma ação social, ela é responsável pela construção da identidade, visto que as teorias da performatividade vêm auxiliar no entendimento das concepções da natureza e da ação social. Nesse sentido

Da maneira como o conceito de performatividade foi desenvolvido em linguística, a performance é vista como um modo habilidoso [artful] de fala, especialmente marcado, e que constrói ou representa um enquadre interpretativo especial, dentro do qual o ato da fala deve ser estendido. Performance coloca o ato da fala em destaque – o objetifica, o destaca parcialmente de seu cenário de interação e o oferece para avaliação por uma audiência. (BAUMAN, 1990, p. 207).

A performance destaca o ato da fala, leva uma interpretação do sujeito sobre o outro, passa a desconstruir o que foi posto como verdade absoluta, por isso a construção da identidade de acordo com a performance parte de práticas de contextualização, ou seja, a reflexão ativa dos sujeitos sobre o discurso, avaliando a estrutura e os significados da própria fala e como essa fala interage e influencia a formação identitária.

A desconstrução da identidade emerge da descontextualização que foca na investigação do discurso com perguntas como: o que torna isto possível? Como isso é alcançado? Parte de questionamentos sobre o que é importante nessa interação entre sujeitos. Nesse sentido, relaciona-se a contextualização com a extextualização que visa transpor o significado de um texto a um outro contexto, desestabilizando ou modificando uma significação já pronta, cristalizada, a fim de refletir sobre um discurso sociohistórico, partindo de diversos posicionamentos interpretativos que se fazem em momentos de interação entre os sujeitos sobre determinado assunto ressignificando o que foi posto, é na verdade, um discurso que parte da descontextualização.

Tendo em vista o que já foi citado sobre a linguagem ser fator predominante no processo de construção, desconstrução e reconstrução da identidade, cabe a nós utilizar os variados meios possíveis para desestabilizar o conceito que temos sobre determinadas situações do discurso, passando a ter novos pensamentos e posicionamentos.

Nesses casos

Também é importante lembrar que a performance é uma qualidade variável; sua relevância entre as várias funções e enquadres de um ato comunicativo pode variar ao longo de um contínuo desde uma performance completa, contínua, até um passageiro irromper de performance. (BAUMAN, 1990, p. 208).

Observa-se nesse cenário que a extextualização como ato performático, busca apresentar uma maneira reflexiva de moldar o discurso, modificando-o e separando-o do contexto situacional, visto que o transpõe em novos contextos, transformando e readequando a identidade a partir desses fatores.

De acordo com o exposto, podemos afirmar que

Análises orientadas pela performance estão, então, bem posicionadas para continuar a missão crítica sobre a qual forma fundadas, testando nossas próprias concepções da linguagem e nossa própria prática acadêmica, ao buscar compreender o papel da linguagem e da poética na vida social das culturas do mundo. (BAUMAN, 1990, p. 216).

Partindo desse cenário, podemos definir o sujeito sobre o viés de várias identidades, construídas, desconstruídas e reconstruídas por meio da linguagem através do tempo e do social que os envolve.

IDENTIDADE(S)

Muito tem se falado de identidade, é tema de estudos e pesquisas, principalmente em relação ao respeito e à tolerância com o que é “diferente” ao olhar do outro. Como aceitar aquilo que não acredito ou que não sei lidar? Viemos falando de desconstrução e reconstrução da identidade, assunto esse ainda preso aos meios acadêmicos e pouco discutido no meio social, visto que ao ser discutido gera polêmicas.

A identidade ocorre por meio da linguagem, assim como a diferença entre os seres, por esse motivo fazem parte dos meios cultural e social, interferindo e modificando o pensar de alguns indivíduos ou não.

De acordo com esse cenário

Dizer, por sua vez, que identidade e diferença são resultado de atos de criação linguística, significa dizer que elas são criadas por meio de atos de linguagem. Isto parece uma obviedade. Mas como tendemos a tomá-las como dadas, como “fatos da vida”, com frequência esquecemos que a identidade e a diferença têm de ser nomeadas. É apenas por meio de atos de fala que instituímos a identidade e a diferença como tais. (SILVA, 2012, p. 76-77).

A linguagem, como já mencionado, é fator predominante e determinante da identidade, por meio dela as diferenças são ou não aceitas, o “outro” passa ou não a fazer parte do “eu”. A construção, desconstrução e reconstrução da(s) identidade(s) é um processo constante que inclui o momento histórico, o gênero, a raça, o ambiente social em que se está inserido, a convivência e o relacionamento entre as pessoas. Para o autor citado anteriormente “a identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente” (SILVA, 2012, p. 96).

Podemos relacionar esse fato à performance que busca construir o ser via linguagem, sendo possível a partir de um ato discursivo, no meio social, para assim trabalhar as várias faces da identidade.

Durante toda a vida, o indivíduo forma a sua identidade, pois ela é incompleta, está sempre sendo “bombardeada” de informações (discursos). “Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2006, p. 39). Por esse motivo podemos falar em identidade(s), a todo momento estamos sendo transformados a partir de nosso interior, a partir de como o “outro” nos vê e como nos vemos.

Sobre esse ponto de vista, destaca-se o decolonialismo para explicar a construção da identidade a partir de um trauma violento que ocorreu na escravidão e a mudança (desconstrução e reconstrução) para o surgimento de um novo “eu”.

O DECOLONIALISMO COMO FATOR PREDOMINANTE DA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO SUJEITO

Pensar o processo de formação, construção, desconstrução e reconstrução da identidade sobre um olhar decolonial, nos faz refletir sobre um passado de escravização não tão distante, muito presente nos dias atuais nas discussões sobre o existir. Nesse sentido, passamos a ter um novo olhar, com novas perspectivas para o mundo e o ser, sobre o seu papel social e transformador da identidade.

A linguagem e a identidade são vias fundamentais ao decolonialismo. Estudos apontam que há uma virada epistemológica, outros olhares sobre o existir e não apenas a visão ocidental/oriental, há uma interpretação diferente, ou seja, desconstrução e reconstrução sobre o projeto colonialista de sociedade e as que são impostas pelas relações de poder. Baseado nessa visão, é preciso repensar essa perspectiva identitária a partir do projeto colonial de sociedade, desconstruir e reconsiderar como estruturamos o nosso “eu” por meio de uma nova visão colonizadora.

Nesse aspecto, podemos citar o trauma que esses eventos causaram e refletem até hoje como formação de identidades

A escravização, o colonialismo e o racismo cotidiano necessariamente contêm o trauma de um evento de vida intenso e violento, evento para o qual a cultura não fornece equivalentes simbólicos e aos quais o sujeito é incapaz de responder adequadamente. (GRADA, 1968, p. 214).

Essas são marcas que formam e transformam identidades de maneira dura e cruel, pois torna-se impossível separar um passado marcado pela violência e que constantemente volta à tona nos atos, falas, no racismo cotidiano praticado pelo outro. Esse racismo, como afirma Grada (1968) não é individual, e sim, memórias e variados eventos violentos vividos pelo povo negro e escravizado, marcados historicamente por horrores que foram praticados e ainda são, essas memórias são coletivas, fazem parte da vida de toda uma nação que teve sua vida e identidade invadidas, desrespeitadas e violadas.

Nesse sentido, surge a questão, como reconstruir essa identidade que já vem imposta por uma relação de poder, baseada nos traumas passados por um povo que teve sua vida modificada por meio da força e dos horrores da escravidão? Não se pode negar o que a história traz e o que reflete no presente nos dias atuais. Grada (1968) cita “cinco mecanismos diferentes de defesa do ego: negação, frustração, ambivalência, identificação e descolonização. Ela traz esses itens como uma forma de reconstruir o “eu”, a identidade, de ser autor de uma outra realidade.

Com base nessas afirmações de Grada, temos abaixo o *corpus* a ser analisado neste estudo.

O CORPUS: EXCERTOS

“Civilização é a apropriação e compreensão gradual e sucessiva da Natureza pelo Homem.

Assim como a Natureza chega a existir pela apropriação e realização das forças dentro de si, o Homem chega, pela civilização, a existir em virtude do principio harmônico das faculdades que possui. A Natureza afirmada pela Razão: a Natureza, como uma noção positiva e científica, existe realmente quando pode chegar a produzir essa Razão pela qual obtemos a posse delta.

O Homem, entre livre pelo poder de reflexão, existe positiva e cientificamente quando pode, pela sua liberdade moral, determinar a sua liberdade natural.

Para a Natureza, como para o Homem, viver e trabalhar. Sem o trabalho, o Homem como a Natureza, não existiriam. Sem a manifestação da força, seria impossível a noção da matéria.

O trabalho, que é a prova da vida, consiste, no homem que se civilisa, pela lei fatal da Evolução, em ir gradualmente afirmando-se um ser moral livre; e pela consciencia adquirida, realizando-se um individuo natural igualmente livre.

Esta noção do individuo, moral e naturalmente livre, resolve-se no termo superior e definitivo da educação humana que se chama harmonia na consciência, solidariedade na economia. Como a força é uma, uma e a mesma, só variam as suas manifestações; como a materia é também uma e mesma em tudo, a liberdade moral importa o conhecimento de uma norma universal existente na consciência humana: a liberdade natural importa a realização de uma lei existente na natureza.

Essa norma chama-se Justiça.

Essa lei chama-se Trabalho.”

Oliveira Martins - A Teoria do Socialismo - Evolução Política e Económica das Sociedades da Europa (1872).

Vocabulário.⁴

ANÁLISE DO CORPUS COM BASE NOS ESTUDOS DE IDENTIDADE

O *corpus* foi escolhido por seu conteúdo riquíssimo a nos apresentar, nas palavras do autor, as transformações de identidade que os indivíduos passam durante sua vida e como esse processo também se reflete através do outro por meio da linguagem oral ou escrita. No caso do *corpus* analisado, fizemos a pesquisa em um poema.

Como mencionado, a identidade se constrói, desconstrói e reconstrói nas interações entre os sujeitos nos atos de fala e escrita, ou seja, na linguagem que tem papel fundamental nesse processo. O texto escolhido data o século XIX, no entanto, seu conteúdo é significativo e atual em nossos dias e nos estudos sobre a identidade.

Podemos perceber que o autor Oliveira Martins, no 1º parágrafo, faz uma análise da “*Natureza do homem*”, nesse sentido, de acordo com os estudos sobre a identidade, afirma-se que o ser humano já nasce com uma base, tudo depende de sua cultura, origem, meio social, raça, entre outros, o que vem determinar o seu “eu”. O meio social ao qual o indivíduo encontra-se inserido passará a determinar a sua construção identitária, que não está pronta e acabada, mas em constante transformação, tendo por base aquilo que o ser é, dentro de si, no seu interior.

O parágrafo 3 traz a seguinte frase: “*O Homem, entre livre pelo poder de reflexão*”, o autor demonstra nessas palavras que o homem tem o livre arbítrio para modificar-se constantemente, interagindo por meio da linguagem e reconstruindo-se a partir de momentos de reflexão com outros indivíduos, desconstruindo e reconstruindo-se progressivamente, porém é preciso atentar-se e respeitar as diferenças do “outro”, como afirma Silva (2012, p. 75) “identidade e diferença são, pois, inseparáveis”, e continua “diferença como produto derivado da identidade”, esses dois viés estarão sempre inter-relacionados, pois são resultados de atos linguísticos, criações sociais e culturais.

A frase tirada do 4º parágrafo: “*Sem o trabalho, o Homem como a Natureza, não existiriam*”, aqui temos um determinante da identidade, que coloca o homem como ser agente do social, visto que a identidade definida como discursiva e linguística é imposta pelas relações de poder, o que intensifica ainda mais as diferenças entre os indivíduos. Podemos perceber claramente essas diferenças inditárias na frase do 5º parágrafo: “*O trabalho, que é a prova da vida, consiste, no homem que se*

⁴ As palavras seguem a ortografia do século XIX, muitas têm as consoantes dobradas, a falta de acentuação e são grafadas de acordo com o som, a fonética.

civilisa, pela lei fatal da Evolução, em ir gradualmente afirmando-se um ser moral livre”, o autor com essas palavras passa a mostrar uma sociedade dividida. Para Silva (2012, p. 75) “a afirmação de identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e excluir”, no trecho anterior esse posicionamento é claro, o ser é classificado entre “nós” e “eles” progressivamente. Nesse trecho podemos exemplificar os estudos de Grada Kilomba (1968), pois o ser humano encontra-se mais dividido, além do social, quando se fala em raça, as marcas deixadas por um passado ainda presente, o trauma, a “ferida” ou “lesão”, como a autora define esse sentimento. Todos esses itens definem a formação da identidade de toda uma nação.

O ser humano, em toda sua vida, em seu contexto histórico, cultural e social, aqui não nos aprofundaremos em outros aspectos, como gênero, encontra-se “ligado” a pessoas, que tem esse papel de transformar, como podemos notar no 6º parágrafo “*Esta noção do individuo, moral e naturalmente livre*”, livre para buscar, para transitar entre temas, o que para Silva (2012) é entendido como um processo de produção da identidade, que oscila entre dois patamares, um deles são processos para fixar e estabilizar a identidade, o outro, são fatores que a subvertem e desestabilizam, em uma constante reconstrução e desconstrução. Nesse sentido, Grada Kilomba (1968, P. 235) menciona “cinco elementos de defesa do ego: negação, frustração, ambivalência, identificação, descolonização”, partindo dos pressupostos o sujeito, negro ou branco, inicia um método de identificação, um momento de transformação em que não existe mais o “outro”, com sua opinião, mas sim, o “eu”, autor de sua história e reconstrutor de sua identidade.

CONCLUSÃO

Amarrar a questão da identidade a fatos tão importantes e ao mesmo tempo inter-relacionados como a performance e o decolonialismo, parte da busca constante por explicações sobre o processo e mudanças do sujeito durante toda sua vida, desde a infância. O estudo apresentado buscou trazer um pouco das teorias e estudiosos que explicam a construção, desconstrução e reconstrução da identidade, os quais afirmam a constantes transformações do “eu”.

Como *corpus* foi feita a análise do poema “Excertos”, de Oliveira Martins, a fim de trabalhar e demonstrar como a identidade encontra-se presente em um texto do século XIX, e nos dias atuais. Buscamos trazer explicações partindo dos estudos de Silva (2012), para compreendermos como a identidade nasce e transforma-se, pois encontra-se em constante processo, relacionando-se com diversas questões como sociais e culturais.

Concluímos, por meio da análise, que a todo momento estamos envolvidos nesse processo, utilizando a linguagem para convencer o outro, mudar pensamentos, formar identidades. A discussão é eficaz para uma mudança de postura frente ao que é imposto, por isso fala-se tanto em reconstruir, sendo fundamental a reflexão de nossos atos, como seres que impõem suas opiniões acerca de determinados assuntos.

Portanto, o estudo sobre a identidade não deve estar presente apenas no meio acadêmico, e sim, ser exposto, baseado em argumentos verídicos para que “velhas” opiniões sejam deixadas de lado. Colocar-se no lugar do outro e não deixar ser pelo olhar do outro. Falar dos traumas cotidianos que trazem de volta todo um passado de terror, a violação do ser humano, para assim, construir, desconstruir e reconstruir a identidade. A formação do indivíduo é gradual, o respeito e amor ao próximo devem estar em primeiro lugar nessa busca de reconstrução para não tornar-se ainda mais traumatizante, assim, a linguagem estará à frente desse eterno processador, como guia de um novo “eu” interior e exterior.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Richard. **Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social**. Publicado como “Poetics and Performance as Critical Perspectives on language and social life”, no Annual Review of Anthropology, 19:59-88, de 1990.

D’ELIA, Ricardo. **Almanack Corumbaense**. Corumbá – MT: Ed.1, 1898.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**/ Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro – 11 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KILOMBA, Grada. 1968. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano/ Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 11 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DISCURSO E RELAÇÕES DE TRABALHO EM UM EPISÓDIO DO PROGRAMA *PESADELO NA COZINHA*

Talita da Silva Nifa (UFSJ)¹

RESUMO

O bem-estar de colaboradores(as) em seu ambiente de trabalho é essencial. Entretanto, algumas práticas podem comprometer a relação interpessoal em uma organização. O presente estudo tem como objeto de análise um episódio do programa *Pesadelo na Cozinha*, apresentado na televisão e em mídias digitais. No episódio é representado o dia a dia de um restaurante com cenário conturbado, que recebe consultoria de um especialista. Tal cenário se assemelha à realidade de diversas organizações. A partir da observação do programa, pretende-se compreender os efeitos do discurso reproduzido pelos sujeitos da organização na comunicação interna da empresa e aos espectadores do programa. Para tanto, utiliza-se a concepção tridimensional do discurso, proposta pelo linguista Norman Fairclough, de modo a possibilitar a visualização do discurso como prática social. Busca-se, ademais, amparo teórico em outros estudos da Análise de Discurso Crítica, além dos trabalhos da comunicação organizacional. A análise partiu da transcrição das falas de participantes do programa, especialmente daqueles que compõem a equipe da empresa. Em seguida, estabeleceu-se diálogo entre os discursos manifestados no programa e os referenciais teóricos. Buscou-se observar os discursos inter-relacionados aos seguintes aspectos: (1) identidade visual da empresa, (2) organização do espaço físico e, especialmente, (3) comunicação interna. Fez-se, posteriormente, análises das falas de integrantes da organização a partir da proposta do quadro tridimensional do discurso elaborado por Fairclough (2001). A análise perpassou, portanto, pelas categorias texto, prática discursiva e prática social. Observa-se, a partir da análise do episódio em questão, a linguagem utilizada para sustentar formas de dominação, gerando relação conflituosa entre integrantes da organização e, por consequência, cenário desfavorável para a boa manutenção das relações de trabalho. Esses fatores, portanto, ultrapassam as relações internas da empresa e, por fim, manifestam-se na forma como o restaurante é percebido por clientes, fornecedores e até mesmo pelo público receptor do conteúdo do programa *Pesadelo na Cozinha*.

Palavras-chave: ADC. Comunicação organizacional. Trabalho. Poder. *Pesadelo na Cozinha*.

¹ Graduanda em Comunicação Social - Jornalismo na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), cujo artigo iniciou-se como atividade da disciplina Comunicação Organizacional, ministrada pela professora Deborah Vieira (UFSJ).

INTRODUÇÃO

A comunicação é determinante nas relações humanas. Para além de estática troca de mensagens, o processo comunicativo perpassa, desde atividades cerebrais, até trocas culturais, por exemplo. Na ciência, por sua vez, são abrangentes os campos de estudo que a área permite, compreende-se, entre eles, o trabalho. Nesse sentido, estudiosos(as) de diversas áreas, especialmente, das Ciências da Comunicação, buscam, de algum modo, contribuir com os estudos do âmbito profissional. Logo, como afirma Ruão (2016), esse campo “apresenta um domínio de atividade próprio, um conjunto de trabalhos clássicos, uma narrativa comum, publicações especializadas, associações de profissionais e várias gerações de investigadores”. (RUÃO, 2016, p. 6).

Com a ampla difusão de conteúdo na internet e a partir do maior uso das propagandas publicitárias a partir da Revolução Industrial, por exemplo, a comunicação empresarial passa, também, a se inserir em novas óticas. Nesse sentido, como relembra Ruão (2016), a comunicação organizacional nasce como suporte para a indústria e para o negócio. Kunsch (2014), por sua vez, nota o poder da comunicação na sociedade atual, salientando que

Essa comunicação precisa ser considerada não meramente como instrumento de divulgação ou transmissão de informações, mas como processo social básico e como um fenômeno presente na sociedade. Deve ser concebida como um poder transversal que perpassa todo o sistema social global, incluindo neste âmbito as organizações. (KUNSCH, 2014, p. 37)

Sendo assim, depreende-se a relevância da comunicação no meio corporativo. Isso se refere tanto ao ambiente interno de uma empresa quanto ao externo. Nesse contexto, é interessante pensar nas práticas provenientes das inter-relações nas empresas, uma vez que “as organizações são realidades complexas e que integram práticas diversas, de natureza comunicativa, cultural, social, econômica, política, entre muitas outras” (RUÃO, 2016, p. 45).

Tendo, portanto, em vista essa concepção, os estudos críticos do discurso, focalizando a abordagem Dialético-Relacional, permitem uma abordagem a partir da qual se pode compreender o espaço sócio-discursivo em uma organização, de modo a pensar em como o discurso se relaciona com as práticas sociais nas quais uma empresa se insere. Desse modo, pode-se estabelecer relações entre as questões linguísticas e relações sociais, de modo a melhor compreender certas práticas. A abordagem permite, ademais, focalizar como poder e hegemonia se inserem nas organizações, visto que essas questões são centrais para tal abordagem, a qual tem como precursor o linguista Norman Fairclough.

Fairclough (2001), afirma que o discurso implica ser “um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). O linguista observa, ainda, o discurso inserido em uma relação dialética com a sociedade, uma vez que ele “é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado”. (Ibidem, p. 91).

O quadro tridimensional do discurso, elaborado Fairclough (2001), aponta três categorias analíticas para guiar os estudos, são elas: (1) texto, (2) prática discursiva e (3) prática social. Na primeira categoria, analisam-se itens como vocabulário, gramática e coesão. Na segunda, por sua vez, produção, distribuição e consumo dos textos; enquanto na última categoria o interesse recai sobre as questões ligadas a hegemonia e ideologias vinculadas aos textos. O quadro proposto pelo linguista está representado abaixo.

Quadro 1 - Concepção tridimensional do discurso



Fonte: Norman Fairclough

Visto isso, a fim de refletir sobre a discursividade na comunicação organizacional, este trabalho visa analisar um episódio do programa *Pesadelo na Cozinha*. O episódio em questão refere-se à programação que transmitiu a consultoria prestada ao restaurante Pé de Fava. O programa em questão, como o próprio nome do programa sugere, trata de estabelecimentos comerciais do ramo alimentício que enfrentam problemas. Transmitido pelo canal de televisão Bandeirantes e também divulgado em plataformas digitais, o programa conta com três temporadas atualmente. Apresentado pelo chefe gastronômico Erick Jacquin, que presta consultoria às equipes de empreendimentos do ramo culinário. Normalmente, as organizações apresentam distintos problemas, por isso recorre-se ao auxílio do chefe, caracterizado como autoridade na área. A cada episódio, um restaurante ou estabelecimento afim é contemplado com a visita do chefe, que faz várias críticas e sugestões ao longo de seu acompanhamento das rotinas de trabalho.

Cada episódio segue, em síntese, a mesma linearidade: (1) em um primeiro momento o chefe chega ao restaurante como cliente e solicita refeições; (2) em seguida, são-lhe apresentadas as dependências do restaurante; (3) o chefe acompanha a rotina de prestação de serviço da organização realizando poucas interferências; (4) logo, sugere um cardápio e propõe formas de gerenciamento e organização; (5) novamente acompanha mais um dia de prestação de serviço. Então, (6) faz parte do programa equipar e reestruturar o espaço físico do estabelecimento. Passado esse momento de mudança, (7) o chefe, por fim, acompanhada pelo último dia a prestação de serviço do estabelecimento, momento no qual, aparentemente, a situação da empresa melhora, fazendo o chefe apenas algumas críticas e sugestão de ajustes.

Propõe-se, portanto, a partir da observância da descrita programação, analisar as práticas que os personagens propõem no âmbito corporativo e para além dele. A pertinência se dá, pois observa-se que os problemas nas relações de trabalho representados no programa convergem com aqueles de algumas organizações. Deste modo, surge a possibilidade de:

Olhar para além das manifestações organizadas, aparentemente coerentes, de modo a atentar para, entre outras coisas: a dinamicidade organizacional; os processos que mantêm a organização distante do equilíbrio; o estado de incerteza e de permanente desorganização/(re)organização (tensões, disputas, perturbações); a necessária interdependência ecossistêmica (outros sistemas e subsistemas); e os processos recursivos. (BALDISSERA, 2009, p. 117).

Sendo assim, depreende-se que a comunicação empresarial relaciona-se diretamente com a forma como uma organização é percebida, tanto para colaboradores(as) como clientes, servidores(as) e pessoas impactadas pela empresa em menor ou maior escala, assim como espectadores da programação em questão.

Então, integrantes da organização expressam, por meio de suas falas, questões que não se restringem apenas à comunicação e à linguagem, mas estão diretamente ligadas às questões sociais, entre elas as relações de dominação, pois “sempre há uma relação dialética entre discurso e poder”. (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p. 42). Toma-se, portanto, como base do estudo a abordagem teórico-metodológica da Teoria Social do Discurso, focalizando a concepção tridimensional do discurso, proposta pelo linguista Norman Fairclough, relacionando assim, tais estudos com aqueles voltados para a comunicação organizacional, considerando a Análise de Discurso Crítica, que consiste em:

Modelo teórico-metodológico aberto ao tratamento de diversas práticas na vida social, capaz de mapear relações entre os recursos linguísticos utilizados por atores sociais, grupos de atores sociais e aspectos da rede de práticas em que a interação discursiva se insere. Os conceitos centrais da disciplina são os de discurso e prática social. (RESENDE e RAMALHO, 2006, p. 11).

METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos começaram com a transcrição de falas propagadas no programa, as quais puderam ser acessadas pelo canal *Pesadelo na Cozinha* através da plataforma de vídeos YouTube.

Buscou-se, posteriormente, em um acompanhamento criterioso do episódio analisado, compreender o discurso imbricado aos aspectos (1) identidade visual; (2) espaço físico; (3) comunicação interna. Nos itens 1 e 2, dialogou-se, principalmente, com discussões dos estudos da Comunicação Organizacional. No 3º item, por sua vez, o foco recaiu, destacadamente, sobre os estudos críticos do discurso, utilizando o quadro teórico-metodológico do discurso, elaborado por Fairclough (2001). Como propõe o quadro, a análise discursiva de falas enunciadas no episódio contemplou as categorias (a) texto; (b) prática discursiva; (c) prática social.

DISCUSSÃO

O restaurante Pé de Fava é um dos estabelecimentos representados no *Pesadelo na Cozinha*, e para o qual se dedicou a análise neste trabalho. Conforme mostrado no programa, o restaurante de comida nordestina se localiza no bairro Jardim Tranquilidade, no município de Guarulhos, em São Paulo. Os donos do restaurante são Fábio e Sâmia. Sâmia trabalha na cozinha e Fábio gerencia o estabelecimento. Além do casal, compõem o organograma da empresa: Maria, a cozinheira; Alexandra, a auxiliar de cozinha; Ivone e Rosa, as garçonetes e responsáveis pelo salão.

A fim de observar a comunicação organizacional a partir das possibilidades que o programa permite, buscou-se focalizar os aspectos (1) identidade visual, (2) espaço físico, (3) falas da equipe de trabalho. Cada um dos pontos são apresentados no próximo tópico.

A identidade visual da empresa

Conforme Vásquez (2007), “é pela identidade visual que o público identifica e reconhece uma marca.” (VÁSQUEZ, 2007, p. 207). Uma problemática relacionada à identidade visual do restaurante foi, entretanto, evidenciada pelo programa. A fachada do Pé de Fava não identifica o estabelecimento,

mas sim um antigo lugar ali alocado. Além disso, no anúncio de *self-service* o preço do serviço sobressai à placa da fachada, que na verdade possui nome de outro estabelecimento, “Saborear”. Ademais, no cardápio e uniforme das colaboradoras identifica-se outros distintos nomes. As captura de tela abaixo mostram a fachada do restaurante.

Figura 1 - Fachada do restaurante



Fonte: captura de tela do canal oficial do programa

Figura 2 - Logomarca na entrada do restaurante



Fonte: captura de tela do canal oficial do programa

Fábio, porém, comenta que “o pessoal não olha nem para o Saborear, olha só *self-service*”. Entretanto, esse posicionamento pode ser prejudicial, visto que compromete a comunicação externa da empresa, já que dificulta a associação de clientes com a marca. Vásquez (2007) defende quatro princípios fundamentais reunidos na identidade visual, são eles: identificação, diferenciação, associação e reforço sobre a identidade visual a autora afirma ainda que

Com a criação de um nome e a incorporação de um design se materializa a identidade conceitual. Por meio dos elementos visuais outorga-se uma personalidade à marca, fazendo com que ela se diferencie das outras. Deste modo, a identidade visual é um sistema que proporciona unidade e identidade a uma empresa, a um grupo ou uma instituição, bem como a seus produtos ou serviços. (VÁSQUEZ, 2007, p. 206).

O espaço físico da organização

Santos e Ceballos relembram que “ao longo do tempo, o conceito de bem-estar foi estendido a diferentes setores da sociedade e incorporado pelo mundo do trabalho, onde visa compreender a relação do indivíduo com seu ambiente laboral”. (SANTOS e CEBALLOS, 2013, p. 248). Sendo assim, alguns fatores relativos ao espaço físico de trabalho interferem em diversos aspectos relacionados à qualidade de vida de funcionários(as).

No caso do restaurante Pé de Fava, como mostram imagens gravadas pelo programa, existem algumas limitações no espaço físico que comprometem as relações internas e externas do restaurante. As capturas de tela abaixo são de cenas do programa, e retratam desorganização e sujeira em um espaço de trabalho, a cozinha, enfatizando falta de empenho da equipe de trabalho em tornar o ambiente higienizado e agradável para o convívio profissional e em acordo com normas sanitárias.

Figura 3 - produtos de limpeza e produtos alimentícios



Fonte: captura de tela do canal oficial do programa

Imagem 4 - chapas sujas



Fonte: captura de tela do canal oficial do programa

É possível observar produtos de limpeza perto de alimentos, utensílios e gavetas sujos e instalações elétricas arriscadas, evidenciando pontos negativos da gestão do restaurante, o que se reflete tanto interna como externamente ao Pé de Fava.

Comunicação interna

No Pé de Fava, a comunicação interna é bastante defasada, acarretando diversas questões. Além de haver espaço físico desorganizado e sujo, a interação da equipe de trabalho é precária e há desrespeito. Tudo isso reflete, portanto, na qualidade do serviço prestado pelo restaurante, uma vez que o bem-estar de colaboradores(as) em uma organização é fundamental. Isso se refere tanto ao quão acolhedor e agradável é fisicamente o espaço de trabalho como também à harmonia das relações interpessoais na empresa. Esse último aspecto é também um ponto crítico para o restaurante.

A relação entre a equipe é instável, pautada por gritos, discórdia e críticas feitas sem privacidade. Mais uma vez isso se reflete na imagem do restaurante, já que o ruído das discussões pode ser notado por clientes às mesas. Isso desagradou frequentadores atuais e também contribuiu com a má reputação do estabelecimento frente à opinião pública - que positiva ou negativa é capaz de influenciar no sucesso ou no fracasso de uma organização. Na captura de tela a seguir vê-se uma cliente insatisfeita, ao mencionar que não retornaria ao restaurante nem o indicaria, ressaltando sua quebra de expectativa.

Imagem 5 - clientes insatisfeitas



Fonte: captura de tela do canal oficial do programa

Bueno (2013) ressalta que a comunicação é, por vezes, utilizada em algumas organizações como instrumento de dominação, no sentido em que “a comunicação é vista apenas como um instrumento, uma ferramenta para que objetivos organizacionais sejam alcançados, a partir de um processo de manipulação comandado pelos principais gestores.” (BUENO, 2013, p. 66). Nesse contexto, convém notar a gestão de Fábio, que, por sua vez, é apontado como um dos grandes causadores de discórdia entre a equipe. O gestor, entretanto, resiste às mudanças, como se pode observar pelo diálogo a seguir:

Jacquin: - Para de estressar todo mundo, desse jeito você não vai ter resultado.

Fábio: - Lógico que vou ter.

Sâmia: - O Fábio não dá espaço para ninguém falar, nem mesmo o Jacquin.

A captura de tela a seguir mostra momentos de tensão, como se pode perceber pelas expressões e movimentos das pessoas.

Imagem 6 - discussões na cozinha do restaurante



Fonte: captura de tela do canal oficial do programa

Além disso, o ambiente de trabalho é estressante para a equipe. Embora Sâmia, seja também proprietária do restaurante, os comandos, nota-se, vêm de Fábio. Ele, questionado sobre a abertura para ouvir as colaboradoras, diz: "eu não tenho que conversar com elas... Só fazer do jeito que eu quero. Aqui dentro do meu restaurante tem que ser do meu jeito e pronto". Evidencia, portanto, mais uma vez a toxicidade da organização, onde todas têm que se sujeitar a ordens e cenários estressantes. Kunsch (2006), por sua vez, alerta:

As organizações em geral, como fontes emissoras de informações para seus mais diversos públicos, não devem ter a ilusão de que todos os seus atos comunicativos causam os efeitos positivos desejados ou que são automaticamente respondidos e aceitos da forma como foram intencionados. (Kunsch, 2005, on-line)

Em um diálogo o chefe Jacquin comentou que Fábio parece que “é dono da verdade, que conhece tudo e sabe de tudo”; o rapaz respondeu, garantindo, “eu sei”, mostrando-se pouco receptivo às críticas. Ivone, colaboradora, chora em um episódio, como demonstra a captura de tela a seguir. Fábio, por sua vez, debocha: “Vou chorar também para resolver meus problemas [...] Você já viu uma nota de 3 reais? A Ivone é tão falsa como uma nota de 3 reais”. Esse modelo de gestão, portanto, vai ao encontro da noção pressuposta por Bueno (2013), uma vez que entende que

o poder deva ser centralizado, que o controle é imprescindível para manter a estabilidade organizacional e a governabilidade; estabelece limites para o compartilhamento, apoiado na tese de que todas as informações que circulam internamente devam permanecer ali enclausuradas; empenha-se firmemente para impedir mudanças, ideias novas. (BUENO, 2013, p.67).

Imagem 7 - colaboradora chora durante o programa



Fonte: captura de tela do canal oficial do programa

Jacquin, entretanto, interfere ao ver a colaboradora entristecida, acolhendo-a. Outro momento do programa demonstra um comportamento que poderia ser adotado pela equipe, uma vez que as críticas entre as pessoas são feitas sem cordialidade, aos gritos e explicitamente. O chefe aponta melhorias que houve na cozinha após suas críticas, ao passo que ressalta haver mais a se fazer. Trata-se de um reconhecimento e também crítica como incentivo para as colaboradoras, o que certamente tem melhor receptividade do que críticas desrespeitosas.

Na tabela abaixo foram elencadas algumas falas das colaboradoras sobre seu gestor. Vários adjetivos negativos são utilizados, demonstrando a insatisfação das moças.

Tabela 1 - falas de colaboradoras

1. “Ele é um patrão legal, mas é muito ignorante. Tem que ser do jeito dele, mesmo estando errado”.
2. “Um martelo martelando na sua cabeça 24 horas é o Fábio”.
3. “Para ele nada tá bom”.
4. “Ele não sabe falar com ninguém, só acha que tá certo”.
5. “Hoje eu tô me sentindo magoada pelo Fábio”.
6. “Patrão não é só gritar, é dar respeito para ter respeito... e é uma coisa que ele não dá”.

Fonte: da autora

Convém analisar as falas das funcionárias segundo a perspectiva tridimensional do discurso proposta por Fairclough (2001).

a) Texto

A primeira categoria analítica proposta pelo linguista é o texto, momento em que se contemplam aspectos como estrutura textual, vocabulário, gramática e coesão. Nas falas das colaboradoras do restaurante é possível perceber adjetivos negativos para Fábio, como “ignorante” e “martelo martelando na sua cabeça”. As funcionárias fazem, ademais, descrições negativas quanto comportamento do gestor, como “tudo tem que ser do jeito dele”; “para ele nada tá bom”; “ele não sabe falar com ninguém, só acha que tá certo”; “patrão não é só gritar, é dar respeito para ter respeito... e é uma coisa que ele não dá”. E, por fim, na fala 5, nota-se que a condição negativa (mágoa) enfrentada pela funcionária é atribuída ao gestor: “hoje eu tô me sentindo magoada pelo Fábio”.

As falas das colaboradoras reforçam, portanto, algo muito comum em algumas organizações: uma gestão altamente disciplinar e hierarquizada, na qual funcionários(as) devem se sujeitar às ordens sem questionamentos e em acordo com o que se tem imposto.

b) Prática discursiva

Na segunda etapa da concepção do discurso, conforme Fairclough (2001), observa-se a prática discursiva, momento em que se contemplam aspectos do texto em relação à produção, distribuição, consumo e contexto. Nas falas das colaboradoras é possível observar certo alinhamento, uma vez que apresentam, em algum grau, descontentamento com a gerência do trabalho.

As opiniões produzidas pelas colaboradoras são um importante parâmetro para entender o ambiente de trabalho, uma vez que as trabalhadoras estão ali frequentemente em diversos contextos. As falas das moças, uma vez levadas ao gestor, poderiam auxiliar no emprego de novas formas de relação no trabalho. Além disso, a opinião da equipe não se restringe ao espaço de trabalho, uma vez que as funcionárias podem relatar seu descontentamento para familiares e amigos, o que pode influenciar a opinião dessas pessoas a respeito do Pé de Fava, além de que esse tipo de informação pode se espalhar por demais redes de contato.

Veiculadas midiaticamente, como ocorreu por intermédio do programa *Pesadelo na Cozinha*, as falas das colaboradoras ajudam a formular o imaginário do espectador - no que diz respeito às suas

considerações acerca do restaurante. Nesse sentido, quem assiste ao programa tem suas percepções individuais. Pode ser, por exemplo, que pessoas que assistem ao programa possam perceber uma relação de aproximação ou distanciamento de seu cotidiano com as relações mostradas pelo programa. Isso pode ocorrer em virtude de a rigidez nas relações de trabalho ser um problema em diversas instituições, ao mesmo passo em que há também movimentos contrários a esse tipo de situação.

c) Prática social

No último aspecto de análise do quadro tridimensional do discurso, Fairclough (2001) propõe observar aspectos de ideologia e hegemonia, questões fundamentais para a teoria, que entende o discurso como prática social. Nesse aspecto, nas falas das colaboradoras manifesta-se a insatisfação e até mesmo a crítica ao que se tem estabelecido, tal como nota-se na fala 6, em que se tem: “patrão não é só gritar, é dar respeito para ter respeito”. Os relatos das colaboradoras, portanto, ratificam o uso do poder exercido na comunicação da organização. O conteúdo representado no programa pode, ademais, em alguma medida, contribuir para que espectadores julguem a relação presente no restaurante, já que o programa é difundido amplamente na mídia nacional.

Com base em Cabral (2004), portanto, é possível enquadrar a gestão do Pé de Fava na escola-normativo-contratual “cujas teorias de referência são as concebidas pelos engenheiros Frederick Winslow Taylor (1856-1915), americano, e pelo francês Henri Fayol (1841-1915), nas quais o homem é visto como uma variável dependente da organização” (CABRAL, 2004, p. 60). Segundo a autora, nesse modelo de gestão

a eficiência está na racionalidade e pragmatismo desse modelo, que exerce um poder absoluto sobre o indivíduo, a fim de assegurar respeito à hierarquia e às regras formais da organização. Nesse ambiente, cabe, por conseguinte, o comportamento passivo e conformista, que não ponha em risco e discussão os valores da organização. (CABRAL, 2004, p. 60).

CONCLUSÃO

Observa-se, a partir da análise do episódio em questão, o uso do poder no espaço laboral, no sentido de que a linguagem é utilizada para sustentar formas de dominação, o que se torna evidente pela gestão altamente disciplinar incentivada na organização, principalmente pelo gestor. Nota-se que o ambiente conturbado desencadeia relação conflituosa entre integrantes da organização e, por consequência, cenário desfavorável para a boa manutenção das relações de trabalho.

Os efeitos do discurso reproduzido na organização, como evidenciado pelo programa, impactam em diferentes âmbitos da organização, como na identidade visual, comunicação interna e organização do espaço laboral. Tais fatores ultrapassam, portanto, as relações internas da empresa e, por fim, manifestam-se na forma como o restaurante é percebido por clientes, fornecedores e até mesmo pelo público receptor do conteúdo do programa *Pesadelo na Cozinha*.

Nota-se, ademais, que a situação representada no programa vai ao encontro da realidade de algumas organizações. O espectador, nesse sentido, pode estabelecer certa relação de aproximação ou distanciamento frente ao discurso produzido ao assistir ao episódio. Isso ocorre, pois a gestão altamente hierarquizada é uma das problemáticas no âmbito do trabalho, e ao mesmo passo que ela se mostra fortemente defendida em algumas instituições, há também o movimento contrário, com intuito de tornar mais harmônicas as relações interpessoais e cotidianas nas organizações.

REFERÊNCIAS

- BALDISSERA, Rudimar. **Comunicação Organizacional na perspectiva da complexidade**. *Organicom*, v. 6 n. 10-11, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/139013>. Acesso em: 20/06/2021.
- BUENO, Wilson da Costa. Comunicação interna e liderança aberta: os desafios de incorporar a geração Y e as mídias sociais. *Organicom*, v. 10, n. 19, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/139192/134534>. Acesso em: 12/07/2021.
- CABRAL, V. **Um ensaio sobre a comunicação interna pós-industrial em sua dicotomia discurso e prática**. *Organicom, Revista Brasileira de Comunicação Organizacional e Relações Públicas*, 1(1), p. 55-71, 2004.
- CHOULIARAKI, L.; FAIRCLOUGH, N. Discourse in **Late Modernity**: Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.
- IRINEU, Lucineudo Machado et al. (Org.). **Análise de Discurso Crítica**: conceitos-chave. 1ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.
- KUNSCH, M.M.K. **Comunicação organizacional**: aportes teóricos e metodológicos. Comunicação organizacional: Vertentes conceituais e metodológicas / Ângela Marques... [et al.] (organizadores). Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2017.
- _____. Comunicação organizacional: conceitos e dimensões dos estudos e das práticas In: MARCHIORI, Marlene (Org.). **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2006.
- _____. **Comunicação Organizacional**: contextos, paradigmas e abrangência conceitual. *Matrizes*, vol. 8, núm. 2, 2014, pp. 35-61. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.
- PESADELO NA COZINHA. *Pesadelo na Cozinha: Pé de Fava – Parte 2*. 2019. (20m11s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QbLe_KmvTuc. Acesso em: 02 jun. 2021.
- RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.
- RUÃO, Teresa. **A organização comunicativa**: teoria e prática em Comunicação Organizacional. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho, Braga, 2016. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/41119>. Acesso em: 15/07/2021.
- SANTOS, G. B.; CEBALLOS, A. G. C. **Bem-estar no trabalho**: estudo de revisão. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 18, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/yxSpyr53Njj8Z8HxmsTp7CJ/abstract/?lang=pt#ModalDownloads>. Acesso em: 19/07/2021.
- VÁSQUEZ, Ruth Peralta. **Identidade de marca, gestão e comunicação**. *Organicom*, v. 4, n. 7, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/organicom/article/view/138952>. Acesso em: 19/07/2021.

EXISTEM MANGÁS FORA DO JAPÃO? UM ESTUDO DE CASO SOBRE A MENINA DO NARIZ ARREBITADO

Cristiane Gonçalves Lemes (NuPeQ/UEMS) ¹

Nataniel dos Santos Gomes (UEMS/NuPeQ/ASPAS/ Seleprot) ²

RESUMO

A menina do nariz arrebitado é um mangá nacional, inspirado na obra homônima de Monteiro Lobato, que conta as aventuras de Narizinho, apelido de Lúcia Encarrabodes de Oliveira, que vive com a avó Dona Benta no *Sítio do Pica-pau Amarelo*. Lúcia juntamente com a boneca Emília vivem uma aventura nas profundezas do ribeirão que atravessa o Sítio. Ao conhecer o Príncipe Escamado, a garotinha desbravará o Reino das Águas Claras, ameaçado por um perigo aterrorizante. A versão analisada assumiu o formato de um mangá, típico quadrinho japonês, seja na leitura, no formato e nas ilustrações, mas feito no Brasil por artistas brasileiros: Davi Simão Junior (roteiro) e Renato Martins Zacarias (desenho). Para McCloud (2008), o mangá é caracterizado por personagens icônicos, maturidade genérica, um forte senso de localidade, uma ampla variedade de design de personagens, uso frequente de quadrinhos sem palavras, pequenos detalhes do mundo real, movimento subjetivo e vários efeitos emocionais expressivos. Se por um lado, ainda há muito preconceito com a leitura de gibis no Brasil, “No Japão, não há nenhum preconceito ligado à leitura de quadrinhos. Eles são consumidos em números verdadeiramente impressionantes (alguns quadrinhos semanais vendem milhões de cópias por edição) por todas as classes sociais e idades. Há quadrinhos sobre teoria econômica, mah jongg, histórias de amor entre homossexuais masculinos feitas para garotas pré-adolescentes, assim como contos mais familiares, de samurais, robôs e mutantes”. (SPIEGELMAN, 2002). Assim vamos problematizar se a obra, sendo produzida no Brasil, se encaixa como mangá com base em Luyten (2012), Gomes, Paz e Nascimento (2020) e McCloud (1995).

Palavras-chaves: Mangá. Monteiro Lobato. Sítio do Pica-pau Amarelo.

¹Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ/UEMS).

²Realiza estágio pós-doutoral em Geografia (UERJ), pós-doutor em Língua Portuguesa (UERJ), Doutor em Linguística (UFRJ), professor do programa de pós-graduação (Mestrado Acadêmico e Profissional) em Letras pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul e Líder do Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ/UEMS).

INTRODUÇÃO

O presente artigo é uma investigação sobre a adaptação de uma obra clássica de Monteiro Lobato no formato de mangá. O foco está no público infanto-juvenil com linguagem acessível, humor e fantasia. As obras foram publicadas em diferentes épocas, evidenciando que algumas obras são atemporais e que ganham vida e autonomia em diferentes suportes, como nos quadrinhos, apesar da independência deles, assim como o cinema em relação ao teatro. Investigaremos a origem dos mangás, seus criadores e principais obras no Japão e no mundo até chegar no mangá nacional de Davi Júnior e Renato Zacarias.

SOBRE OS MANGÁS

Conforme Gomes, Paz e Nascimento (2020), para conhecer a trajetória do mangá é preciso voltar ao século XVIII, no período Nara (710–794 d.C.), com o surgimento do Emakimono – rolos de pintura com narrativas ilustradas, cujo primeiro pergaminho foi o *Ingá Kyo*.

Figura 1 – Ingá Kyo



O mangá, como é conhecido hoje, surgiu no século XVIII, quando os artistas deixaram de lado o uso dos rolos de pergaminhos de tecidos e começaram a usar livros. Surge o *Kibyoshi*. Katsushika Hokusai lançou *Hokusai Mangá*, juntando dois estilos em 15 volumes, então os quadrinhos passaram a ser chamados de mangás. De acordo com Chinen:

Mangá, em japonês, é o termo que abrange uma ampla gama de formas de ilustrações de caráter de entretenimento e lazer, o que comporta caricaturas, charges e ilustrações cômicas. Nos últimos anos, porém, a palavra mangá está mais identificada com as histórias em quadrinhos em “estilo” japonês. (CHINEN, 2013, p. 6)

Osamu Tezuka foi quem mais contribuiu para o desenvolvimento do que podemos chamar de mangá moderno. Tezuka abandona a carreira de médico em 1946, criando *Shin Takarajima* (A nova Ilha do Tesouro).

Figura 2 – capa de *Shin Takarajima* (A nova Ilha do Tesouro)



Para Sato:

Antes de Tezuka, os personagens de mangá não tinham olhos grandes e o anime mal existia. Depois dele, a história cultural do Japão mudou para sempre. Hoje, a obra de Tezuka permanece viva através de um museu e de sua produtora, dirigida por seu filho. (SATO, 2013)

A nova Ilha do Tesouro é baseado no romance homônimo de Robert Louis Stevenson, o que fez com que grandes obras da literatura mundial acabassem tendo suas versões em mangá, como, por exemplo, os clássicos *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes e *Os Lusíadas*, de Camões.

As características principais do mangá podem ser destacadas por Thomas,

Como os romances japoneses, os mangás são lidos da direita para a esquerda. Geralmente a leitura começa no topo de uma página e segue para a esquerda, depois para baixo, na mesma página. O mangá geralmente justapõe quadros claramente definidos de vários tamanhos com balões de fala contendo diálogos e onomatopéias embutidos na imagem. A narrativa onisciente de terceira pessoa é freqüentemente apresentada em caixas com ângulos claramente delineados. (...) Planos de fundo padronizados indicam poderosa tensão emocional ou ação mágica ou sobrenatural, enquanto mudanças entre tinta e utensílios de desenho - combinado com o uso moderado de cores fortes - contribuem para o impacto emocional de certas cenas. (THOMAS, 2008, p.13)

É comum que os mangás narrem aventuras heroicas, não raro, acontecidas em um passado glorioso, mas idealizado. Conforme Moriya,

Os heróis japoneses se aproximam mais, em seu modo de ser, sentir e agir, das pessoas comuns, crescendo e evoluindo (tanto cronológica como psicologicamente) conforme a narrativa se desenrola, com começo, meio e fim para a história. (MORIYA, 2011, p. 31)

Faria afirma que:

Os desenhos de linhas simples (de influência chinesa) e estilizadas, e com personagens de olhos grandes surgiram porque a maioria da população era analfabeta no kanji e essa era a melhor maneira de transparecer os sentimentos das personagens sem a utilização de ideogramas. (FARIA, 2004, p. 13)

O mangá fez muito sucesso no Brasil. Exemplos de mangás muito conhecidos são *Speed Racer*, *Jaspion*, *Changeman*, *Spectreman* e *Cavaleiros do Zodíaco*, e, mais recentemente, *Vagabond* (que conta a história do legendário samurai Miyamoto Musashi) e *Berserk*.

A MENINA DO NARIZ ARREBITADO, DE MONTEIRO

Publicada na Revista do Brasil, a versão é escrita por Monteiro Lobato, ilustrada por Voltolino (pseudônimo de João Paulo Lemmo Lemmi), no início de 1920, “A menina do narizinho arrebitado”, traz em suas páginas uma forma gráfica da língua portuguesa completamente diferente da que utilizamos nos dias atuais. Sua versão traz personagens como Dona Benta, Anastácia, Lúcia, “... seu apelido é “Narizinho Rebitado” ...” (Lobato, 1920, p. 4 PDF), a boneca Emília “... a excellentíssima Senhora Dona Emília, uma boneca de pano, fabricada pela preta muito feiosa, a pobre com seus olhos retroz preto e as sombrancelhas tão lá em cima que é ver uma cara de bruxa. ” (Lobato, 1920, p. 4 PDF), Príncipe Escamado e todos os animais do Reino das Águas Claras. Brero diz que:

Em 1920, Monteiro Lobato publicou em fragmentos a história de Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado na Revista do Brasil, à época de sua propriedade. No natal do mesmo ano, o escritor lança A Menina do Narizinho Arrebitado, tendo como subtítulo Livro de figura; publicado pela Monteiro Lobato e Cia/Revista do Brasil, o livro continha 43 páginas, era cartonado, com formato de 29 x 22 cm, e com ilustrações coloridas de Voltolino. (BRERO, 2003, p.16)

Figura 3 – capa de A menina do narizinho arrebitado



A fábula conta as aventuras de uma menina e sua boneca de pano “...Fóra esta bruxa de pano, o outro encanto de Narizinho é um ribeirão que passa no fundo do pomar, de águas tão claras que se vêem as pedras no fundo e toda a peixaria miúda” (Lobato, 1920, p. 5 PDF). Narizinho, passa as tardes sentada à beira do rio para alimentar os peixes como nos relata Lobato:

Não se passa um dia sem que Lúcia vá sentar-se à beira d’água , na raiz de um velho ingazeiro, alli ficando horas, a ouvir o barulhinho da corrente e a dar comida aos peixes. E elles bem que a conhecem! É vir chegando a menina e todos lá vêm correndo, de longe, com as cabecinhas erguidas, numa grande famiteza. Chegam primeiro os piquiras, os guarús barrigudinhos, de olhos saltados; vêm depois os lambarys ariscos de rabo vermelho; e finalmente uma ou outra parapitinga desconfiada. (LOBATO, 1920, p.5 PDF)

O encontro do peixe escamado e besouro com Narizinho e Emília ocorre enquanto a menina tira uma soneca, como relata Lobato (1920, p. 5 PDF) “certa vez, estando a menina à beira do rio, com sua boneca, sentiu os olhos pesados e uma grande lombeira pelo corpo. Estirou-se na relva e logo dormiu, embalada pelo murmurinho do ribeirão”. Foi durante seu sonho que Narizinho é convidada a conhecer o Reino das águas claras pelo Príncipe Escamado, que ao chegar nas profundezas do ribeirão ordena que seus súditos providenciem uma grande e inesquecível festa. Durante a festividade algo terrível acontece abalando a todos.

Observamos que Lobato utilizou uma linguagem simples beneficiando a leitura de qualquer pessoa, em especial as crianças. O livro possui semelhantes aos desenhos infantis, com traços simples, pouca expressão facial dos personagens, com páginas coloridas e também em preto e branco com o intuito de chamar a atenção do leitor, provocar sua imaginação e influenciar na rotina familiar e social.

Figura 4 – Dona Benta, Narizinho, Emilia e Tia Anastácia- Livro: *A menina do narizinho arrebitado*



Para Faria:

[...] O aprendizado da leitura não dispensa, desde o início da alfabetização, os livros para crianças. O trabalho de automatização de decodificação deve ser concomitante com o da leitura de textos variados. Daí, na iniciação literária desde a pré-escola, a importância dos livros de imagem, com ou sem texto escrito, no trabalho com as narrativas. Eles podem ser uma grande alavanca na aquisição da leitura, para além da simples decodificação. (FARIA, 2008, p.22)

Assim como nos livros infantis, a utilização de ilustrações em histórias em quadrinhos auxilia no “processo de decodificação” e interpretação da mensagem transmitida pelo autor. McCloud (1995, p.9) defende que “...histórias em quadrinhos são imagens pictóricas e justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. Eisner (2013) defende a ideia de que a imagem pode reproduzir o cotidiano ou simplesmente exagerar. Portanto, a utilização do texto verbal e não verbal complementam-se para a construção de sentido, princípios e experiências vivenciadas por diferentes pessoas.

A seguir, falaremos sobre a produção de mangás fora do Japão e suas características.

ANÁLISE DO MANGÁ A MENINA DO NARIZ ARREBITADO

Com a chegada de imigrantes japoneses ao Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, o consumo de mangás aumentou significativamente como relatam Corrêa e Gomes:

As histórias em quadrinhos japonesas, conhecidas como mangás, atravessaram o mundo e chegaram ao Brasil competindo com os quadrinhos tradicionais norte-americanos. (CORRÊA & GOMES, 2012, p.498)

Para que a cultura japonesa continuasse viva, os imigrantes e descendentes importavam os mangás que chegavam por navios, vindos diretamente do Japão, onde eram distribuídos por editoras às bancas de jornais e livrarias “...localizadas no bairro da Liberdade, em São Paulo que enviavam para o interior do estado e Paraná, nas colônias nipônicas” (CORRÊA & GOMES, 2012, p.502). Luyten (2000) explica que o sucesso dos mangás no ocidente refere-se principalmente à cultura, política, social e econômica de um povo, que vive de forma oposta ao que os ocidentais estão acostumados. Frank Miller, ao conhecer as histórias em quadrinhos japonesas decidiu criar *Ronin* como explica Santos:

O grande marco no conhecimento do mangá fora do Japão foi através do desenhista norte americano Frank Miller que, inspirado nas histórias de cunho heróico japonesas, produz em 1983 *Ronin*, a saga de um samurai sem mestre, aventura narrada em quase 300 páginas revolucionando o mercado. (SANTOS, 2011, p.5)

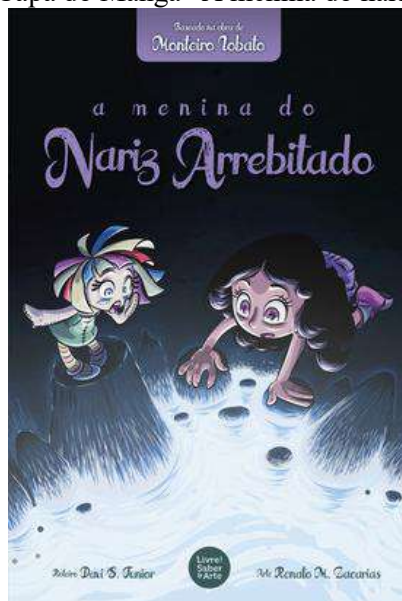
Na época, as histórias de super-heróis estavam em queda e Miller resolveu inovar. Já no Brasil, de acordo com Carlos (2009, p. 9) “*Lobo Solitário* é considerado oficialmente o primeiro Mangá a ser publicado no Brasil, em 1988. Dois anos depois foi a vez de *Akira*”. *Lobo Solitário* e *Akira* são alguns exemplos de mangás que conquistaram leitores no ocidente entre as décadas de 1970 e 1990.

As publicações de histórias em quadrinhos japonesas se diferenciam das produções americanas como explica Rosa.

O mangá é comumente visto no Brasil, apenas como uma forma de HQ para crianças, oriunda do Japão, onde a leitura é feita de trás para frente e os personagens são desenhados com olhos enormes... Não há dúvidas de que o mangá realmente tem personagens de olhos grandes... (ROSA, 2011, p. 12)

O mangá *A menina do nariz arrebitado*, de Davi Simão Júnior e Renato Martins Zacarias é uma obra nacional inspirada no primeiro livro da série *Pica-Pau Amarelo*, intitulado de *A menina do narizinho arrebitado*, publicada no ano de 1920 por Monteiro Lobato. A história se passa no Sítio do Pica-Pau Amarelo, onde Lúcia (Narizinho), Dona Benta e Tia Anastácia moram.

Figura 5 – Capa do Mangá “A menina do nariz arrebitado”



Certo dia, Tia Anastácia, decide confeccionar uma boneca de pano para fazer companhia à Narizinho, que sentia-se só e com saudades do primo Pedrinho, que mora na cidade. Especialista em confeccionar bolinhos de polvilho e muito falante, Narizinho juntamente com sua boneca decide se aventurar lá para os lados do ribeirão que atravessa o sítio, resolve descansar embaixo de uma árvore ouvindo o barulho das águas. E ao adormecer, conhece o “Príncipe Escamado”, que a convida para conhecer o Reino das Águas Claras. Ela juntamente com sua boneca embarcam na maior e mais emocionante aventura...

Figura 6 – Narizinho descansando próximo ao ribeirão



As ilustrações são todas em preto e branco, os personagens desenhados de forma delicada, onde, lembram a cultura japonesa (olhos grandes, corpos esguios e roupas modernas) e com essas

características a obra é classificada como Kodomo (para o público infantil), mas qualquer adulto com alma de criança se encantará facilmente com as aventuras de Narizinho e sua boneca.

Com sete capítulos e 200 páginas, o mangá, traz informações sobre a vida e obras de Monteiro Lobato; nomes dos principais autores de mangás como Osamu Tezuka, Masami Kurumada, Akira Toriyama, Eiichiro Oda e Akira Himekawa. E ao final da história, traz, de forma divertida, a ficha técnica dos personagens como: nome, idade, peso, altura, data de nascimento, tipo sanguíneo, etc...

Para, apaixonados por William Shakespeare, Davi e Renato, prepararam uma surpresa citando uma famosa frase da peça *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*...

Há também uma apresentação, com foto e função de todos os integrantes da produção literária, tais como: roteirista, ilustrador, arte-finalista, editor.

E, para os interessados em confeccionar um mangá, há dicas importantes para a produção e execução de um projeto como *A menina do nariz arrebitado*.

A edição conta com capa cartonada, com orelhas, publicada em papel jornal como os mangás originais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pesquisar as obras de Monteiro Lobato e de Davi Júnior e Renato Zacarias, percebemos que as obras com muitos pontos de convergência, embora cada uma respeite o seu objetivo, público e suporte. Há um toque de personalidade de cada artista e características reservadas a cada época para tais publicações. Em 1920, a ortografia era outra, o acesso à informação ainda era pequeno, o país estava se industrializando, os quadrinhos ainda não haviam se popularizado. O surgimento da primeira versão da história, no século XX, não impediu que Lobato juntamente com Voltolino utilizassem a imaginação trazendo ao universo infantil uma obra ilustrada, com traços infantis, provocando a imaginação de quem lia as páginas da interessante fábula.

Voltando para o século XXI, percebemos que o mangá traz, em suas páginas, uma história atemporal, mas que é adaptada para novos leitores, por meio do formato dos mangás, com ilustrações baseadas na cultura oriental, mas de uma forma delicada, refinada e simples, reafirmando o velho dizer popular que “... o sucesso está nas coisas simples”. Ao ler as obras (original e em formato de mangá), revivemos a nossa infância e todos os prazeres que só a inocência de uma criança é capaz de proporcionar.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 4. ed. Trad.: M. Lahud e Y.W. Pereira. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BRANDÃO, J.; ALVES, V. As linguagens verbal e não verbal nas histórias em quadrinhos: a questão da coerência textual. In: BRANDÃO, J. (org). **Novas questões sobre a imagem: de objeto de pesquisa a pesquisa do objeto**. Embu-Guaçu, SP: Lumen et Virtus, 2015. cap. 6, p. 203-229.
- BREIRO, Caroline Elizabeth. **A recepção crítica das obras: A menina do nariz arrebitado (1920) e Narizinho arrebitado (1921)**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista-Faculdade de Ciências e Letras. Assis, 2003.
- CALDAS, Carlos. Lobo Solitário e a perseguição aos cristãos no Japão do século XVI. In. GOMES, Nataniel dos Santos. PAZ, Ravel Giordano e NASCIMENTO, Mateus Martins do. **Animando as mangas: ensaios sobre animes e mangás**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, p. 143-169.
- CARLOS, Giovana Santana. **Mangá: o fenômeno comunicacional no Brasil**. INTERCOM- X Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul- Blumenau, 2009. p.01-15.
- CORRÊA, Swellen Pereira. GOMES, Nataniel dos Santos. O Mangá no Brasil e sua linguagem. Revista Philologus, Ano 18, Nº 54 – Suplemento: Anais da V JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012. p. 498-509.
- CHINEN, Nobu. **Linguagem mangá conceitos básicos**. São Paulo, SP: Editora Criativo, 2013.
- EISNER, W. **Narrativas gráficas de Will Eisner: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. São Paulo: Devir, 2013.
- _____. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FARIA, Mônica. **Duração no mangá**. Resultados de um encontro. Pelotas: UFPel, 2004.
- GOMES, Nataniel dos Santos. PAZ, Ravel Giordano e NASCIMENTO, Mateus Martins do. **Animando as mangas: ensaios sobre animes e mangás**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.
- JUNIOR, Davi S. ZACARIAS, Renato M. **A Menina do nariz arrebitado**. (1º edição). Ed. Livre! Saber e Arte. Jundiaí, 2021.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe. **Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses**. (2ª edição) São Paulo: Ed. Hedra, 2000.
- MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.
- _____. Reinventando os quadrinhos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2006.
- MORIYA, Karen Pinheiro. **Reinventando os samurais: o mangá O Lobo acompanhado de seu Filhote (1970-1976)**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Ana Karolina de Melo Pessoa. **A Leitura de imagens em Mangás:** uma análise da construção textual das imagens segundo aspectos da gramática do design visual. VII Cogite-Colóquio sobre gêneros & textos. Ed. online. Agosto, 2020. p.01-19.

ROSA, Jonathan Matos. **Mangá-** Uma arte cinematográfica por excelência. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC – Artes Visuais). Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma, 2011.

SANTOS, Janete Lopes. **Mangá:** Ascensão da cultura visual moderna japonesa no Brasil. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História- ANPUH- São Paulo, Julho – 2020. p. 01-14.

SATO, Francisco Noriyuki. **Quem foi Osamu Tezuka?** Disponível em: <http://www.culturajaponesa.com.br/index.php/cultura-pop/quem-foi-osamu-tezuka/> Acessado em: 03 de out. de 2021.

HERMENÊUTICA DO DIREITO: INTERPRETAÇÕES MIDIÁTICAS DO DIREITO

Janayne Pereira de Oliveira- UFMS
Programa de Doutorado em Estudos de Linguagens

Jackson Silva dos Santos- Dom Alberto
Pós-Graduação especialização Lato Senso em Direito Penal

RESUMO

A Hermenêutica do Direito é um campo da Teoria Geral do Direito, remetido ao estudo do seguimento metodológico e princípios do exercício da interpretação. Assim como, a Semiótica discursiva ou greimasiana, enquanto domínio teórico, com a finalidade de desenvolver bases racionais e seguras para uma compreensão e revelação dos anunciados normativo-jurídicos. O presente artigo tem como pressupostos simples, aportar e contribuir para a discussão entre operadores de direito, jornalistas, educadores e profissionais afins, no que tange as distorções interpretativas da legislação em que os meios de comunicação divulgam com interesse de provocar polêmicas ou comoção social por meio de discursos reveladores e intencionais. Expressões que foram criadas pela mídia, como exemplo “FURTO A PRAZO” ou “Estupro Culposo”, termos inexistentes no ordenamento jurídico Pátrio. Para realizar este estudo, foi necessário alinhar a técnica de proclamar, interpretar e preservar o sentido das palavras, sendo eles os conceitos da Hermenêutica do direito, levando em conta os elementos teóricos da semiótica greimasiana, como mencionado, suas funções e deliberações metodológicas. Dessa maneira, foram selecionados dois corpus para análise, alinhados ao suporte teórico, os quais propiciaram a constatação de que a mídia cria ideias e expressões, por sua vez, modificando a realidade de fatos, ou até mesmo de sentenças judiciais, sem atentar-se às normativas-jurídicas, ou à repercussão social. Conclui-se que, foi possível identificar a aplicabilidade do processo teórico escolhido nas duas análises apresentadas, em normas gerais, fica exposto que a interpretação do direito não se restringe somente à lei específica, e sim, a um conjunto de elementos que são o reflexo dos valores adotados pela sociedade, bem como, a forma em que o uso das linguagens é colocado, modificando sentidos e fatos.

Palavras-chave: Hermenêutica do Direito. Semiótica Greimasiana. Interpretação. Mídia.

INTRODUÇÃO

Todo elemento judicial começa com um ponto de vista, uma ideia, esse é o conceito passado do juiz para advogado, e assim, ao réu, o qual recebe ideias, não palavras mal colocadas, em que os limites parecem uma gaiola. Sendo as palavras bem colocadas e de fácil compreensão, a decisão torna-se mais eloquente e correta a sua execução. A hermenêutica e a ciência, ou técnica com finalidade de auxiliar a interpretação de textos, analisando o sentido das palavras no que tange aos textos legais, fornece aos indivíduos do processo e à sociedade em geral, clareza nas decisões tomadas pelo judiciário.

Logo este trabalho tem o objetivo de identificar as palavras interpretadas pela mídia, e suas distorções, com objetivos, que na maioria das vezes só servem para causar grandes repercussões e ganhar audiência nacional ou até mundial. Tendo em vista que, a palavra mal colocada pode gerar significados equivocados para o receptor, é inegável que o conceito mal formulado de uma palavra pode provocar grande repercussão negativa ao judiciário, sem que, o juiz seja responsável por essa interpretação, já que, a fundamentação jurídica é uma e a interpretação é outra, errônea e tendenciosa, imposta pela mídia, podendo gerar efeitos na sociedade, dentre esses efeitos, a não aceitação de uma sentença que foi proferida de forma correta, contudo, ao ser interpretado por pessoas leigas na prática jurídica, como profissionais de imprensa, gera uma interpretação enganosa a toda sociedade, e, sobremaneira, ao sentenciado, pois, mesmo que o juiz diga uma coisa em sua sentença, juntamente com seu defensor, no intuito de livrar-se de uma condenação, irá achar que o que diz a mídia é o correto, não o teor da sentença proferida pelo magistrado.

Para abordar o presente tema, pertinente salientar que a norma jurídica segue a abrangência do sistema jurídico válido, assim vinculado às necessidades sociais, sugerindo uma fácil compreensão de seus textos. Neste ponto, o estudo terá como base teórica a semiótica discursiva greimasiana bem como os registros aprofundados de Carlos Maximiliano, norteando as verdadeiras expressões das decisões judiciais, tendo como debate as razões políticas ou jurídicas.

DESENVOLVIMENTO

Ao longo da história a sociedade está em constante evolução, o direito em constante mutação e a linguagem tem papel importantíssimo nessa evolução, pois, por meio dela, agregam-se múltiplos valores, instrumento na qual o homem molda seus pensamentos e ações, podendo influenciar ou ser influenciado, dependendo somente da maneira em que são empregadas as palavras. “Para Ducrot, a linguagem ajuda (a compreender um discurso) na medida em que dá às palavras e às frases, significações que obrigam para se deixarem transformar em sentido, a reconstruir os debates de que o discurso é o lugar” (DUCROT, 1980, p. 56).

A manifestação do discurso está contida no processo de linguagem natural, assim o texto assume forma de uma representação discursiva, organizada em uma sintaxe textual, independentemente da lógica textual relacionada ao discurso semiótico, ou seja, considera uma transição da hipótese para o fato em si, sem interferir na geração do sentido em que o texto deve demonstrar. Em consonância, Barros, tem na leitura figurativa da palavra, encontra-se o fazer discursivo, o tomar a palavra para com ela adquirir voz e constituir, com muitas dificuldades, o discurso: discurso, em situação dicionária, isolada, muda, como nenhuma comunica, sintaxe, discorria, grandiloquência, linguagem, enfarassem, frases curtas, frase e frase, sentença, voz. (BARROS, 2002, p. 141)

Barros ainda colabora com a seguinte opinião a respeito do poder das palavras inclusas nas decisões judiciais: em aspecto linguístico são estruturados nas semânticas lógicas e semânticas formais, preocupadas com os valores de verdade e de falsidade das proposições, a linguística prática, no quadro da semântica gerativa, uma semântica de caráter antropológico, para muitos, mais ingênua, capaz de explicar os recortes semânticos culturais. (BARROS, 2002, p. 16), ou seja, todo termo exposto possui elementos culturais em seus significados dando caráter gerativo de sentido.

Nesse sentido, a semiótica contribui para uma análise mais profunda dos discursos revelados nos textos jurídicos, refletindo o tempo e o espaço em que tais documentos foram elaborados, principalmente suas reais intenções sociais. De acordo com esse conceito, o estudioso da semiótica discursiva Algirdas Julius Greimas, reconhece que na semiótica, esse tipo de estrutura, permite-nos articular e formular com maior precisão a problemática mais geral — peculiar ao conjunto das ciências sociais — no interior da qual se opõem duas concepções quase inconciliáveis da sociabilidade: a vida social enquanto luta de classes, competição, e a sociedade fundada na troca e na coesão social.” (GREIMAS & COURTÉS, s.d., p. 341.).

Para que, tal conceito faça sentido, a hermenêutica tem como papel interpretativo das expressões jurídico-normativo, ou seja, sentido e valor, tratando em formas gerais dos princípios lógicos, utilizando em pontos gerais, a dedução, indução, hipótese e inferência. Desta maneira, Pietroforte complementa que as palavras são unidades de comportamento verbal que implicam análises tanto da expressão quanto do conteúdo. Este último ainda não é pertinente para o que se pretende demonstrar na discursivização da expressão linguística, portanto, deve-se atentar apenas para o “SOM”, e não para o sentido do conteúdo das palavras (PIETROFORTE, 2008, p. 84).

A ciência do direito estabelece por uma série de ordenamentos e regras organizadas, que têm por definição disciplinar o direito posto ou positivado, elaborado pelo Estado, desde já, é fundamental saber que, as leis foram criadas por margens gerais e conteúdos, no intuito de simplificar a compreensão e a aplicação, perpassando da suposição para o estado real, exigindo consolidar o sentido e a ampliação para as normas jurídicas, consolidando a função da hermenêutica no âmbito do direito, interpretando a definição do hipotético para casos reais.

De acordo com Maximiliano:

(...) o complexo de circunstâncias específicas atinentes ao objeto da norma, que constituíram o impulso exterior à emanção do texto; causas mediatas e imediatas, razão política e jurídica, fundamento dos dispositivos, necessidades que levaram a promulgá-los; fatos contemporâneos da elaboração; momento histórico, ambiente social, condições culturais e psicológicas sob as quais a lei surgiu e que diretamente contribuíram para a promulgação; conjunto de motivos ocasionais que serviram de justificação ou pretexto para regular a hipótese; enfim o mal que se pretendeu corrigir e o modo pelo qual se projetou remediá-lo, ou melhor, as relações de fato que o legislador quis organizar juridicamente. (MAXIMILIANO, 2009)

Dessa forma, Maximiliano sugere que o procedimento de interpretação não está fadado somente ao encontro do sentido pretendido pelo autor da lei, que ao menos seja inserido ao modo sociológico do direito, de acordo com o contexto social que sofre modificações constantes. Por conseguinte, a interpretação não está relacionada às expressões do arbítrio do julgador ou até mesmo as considerações do legislador, mas, como uma ação executada conforme as necessidades sociais.

ANÁLISE

Diante do exposto anteriormente, a semiótica dará base para análise dos conceitos judiciais mal interpretados e difundidos pela mídia, sabendo que cada um interpreta da madeira que bem entende, ou seja, aquela que beneficia ou arruína um indivíduo, geralmente a favor ou contrário a aquele veículo de comunicação, quase sempre amparado pela lei de imprensa, e assim seguem os partícipes, jornalistas sem conhecimento jurídico ou que simplesmente usam de má fé para beneficiar ou prejudicar algum indivíduo, fazendo um jornalismo que só serve para desinformar seus receptores sobre o conteúdo e conceito de uma sentença, prejudicando inclusive o sentenciado, propiciando diversas versões sobre o conteúdo existente e retirado das normas jurídicas proferidas pelo magistrado e recebidas por Advogados, Ministério Públicos, Doutrinadores e analistas jurídicos, verdadeiros conhecedores da norma jurídica, gerando assim, polêmicas.

No ato de traduzir fatos e casos, a mídia se utiliza da interpretação do jornalista, não se alinhando aos termos corretos das legislações vigentes, colocando como destaque a interpretação particular do narrador. Dessa maneira, é crucial que toda imprensa tenha um editor com conhecimento amplo nas regras gramaticais, linguagens e no direito, para que as notícias não sejam distorcidas, utilizando-se os conceitos da hermenêutica como “ATO DE DIZER” (no sentido de ‘proclamar’), ato de explicar (aspecto explicativo da interpretação) e ato de traduzir (preservando o sentido)”. (FATTURI, 2016).

Seguindo essa ideia, trago como análise a reportagem do jornal digital Campo Grande News, da cidade de Campo Grande-MS, de 08 de maio de 2021, que além de fazer uma interpretação equivocada do Art. 169 do Código Penal, utilizando o termo **“furto a prazo”** inexistente no instrumento penal, quando o enquadramento legal seria: 169 - Apropriar-se alguém de coisa alheia vinda ao seu poder por erro, caso fortuito ou força da natureza. Podemos observar que mesmo colocando o número do Artigo correto na notícia, o editor não se preocupou em apresentar ao leitor, o termo correto contido no ordenamento jurídico Pátrio. Percebe-se que o jornalista tentou explicar o caso empregando a tradução particular, assim como explica Porto (2002): que o narrador utiliza de enquadramentos interpretativos, que dizem respeito a uma avaliação particular de temas e que são promovidas por atores sociais diversos.

PM é processado por pagar pensão à ex-mulher com celular "achado"



Que crime é ?– O episódio exemplifica que a atitude de não devolver bem encontrado na rua pode até passar despercebida, mas se for descoberta, dá ensejo a enquadramento em tipo criminal com pena prevista de detenção de até um ano, além de multa.

Por lei, se a pessoa acha um celular, como foi o caso, ela tem prazo de 15 dias para devolução. Isso pode ser feito em uma delegacia de Polícia Civil. Depois desse intervalo, passa a se configurar o chamado “furto a prazo”, estipulado no artigo 169 do Código de Processo Penal.

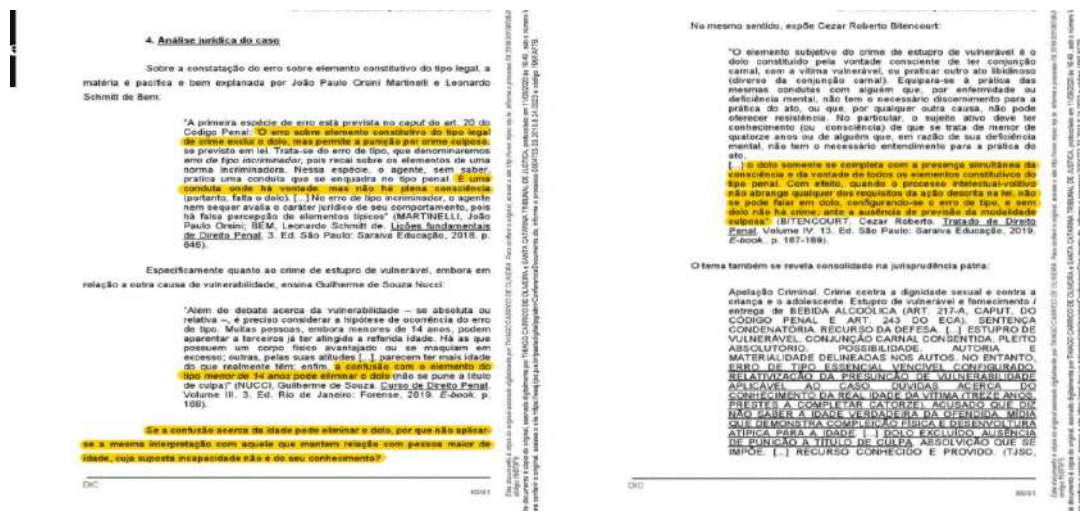
Como a pena é baixa, normalmente se pode fazer a chamada transação penal, prevendo prestação de serviço à comunidade como punição.

Fonte: FERREIRA, Marte. Campo Grande News - 08/06/2021

Como segundo ensaio, expõe-se um caso de grande repercussão nacional, em que a reportagem do jornal The Intercept divulgou o termo “ESTUPRO CULPOSO”, após a interpretação da análise jurídica do caso referente à acusação de estupro de vulnerável, supostamente cometido pelo réu contra uma modelo. Mesmo não existindo o termo nas 51 páginas da sentença, assim como nas 91 páginas da conclusão da promotoria, o jornalismo do The Intercept solicitou a interpretação da sentença de quatro juristas, resultando na expressão alegada. Resumir uma sentença judicial ou algum parecer jurídico, como no caso citado, e explicar ao público “leigo”, sem qualquer conhecimento jurídico, é induzir esse público a um entendimento errôneo e sem base legal, causando uma grandiosa revolta na sociedade, principalmente nas redes sociais, assim desmoralizando o poder judiciário.

Nessa análise mais profunda, a semiótica aparece com seus elementos gerais como a dedução de traduzir os fatos como lhe convém, induzindo o público leito ao entendimento midiático, criando hipóteses de ações não existentes, como inferência a comoção social, não seguindo a interpretação jurídico-normativa da hermenêutica do direito.

Decisão Judicial - Santa Catarina



Fonte: The Intercept.com

Da aplicabilidade do direito à sua interpretação, segue uma moldura democrática e ordenada ao constitucionalismo, à hermenêutica busca a verdade dos consensos jurídicos, visto que a moral e os valores de cada operador do direito estão presentes nas decisões e sentenças. No entanto, o papel dos veículos de comunicação vem sendo configurada por um jogo de relações e interesses da imprensa, provocando e controlando ações da sociedade com objetivos estratégicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos na Crítica Hermenêutica do Direito, a qual demonstra sua contribuição como uma teoria da discussão no contexto do Estado Democrático de Direito, perpassando por seus conceitos interpretativos jurídico-normativos, como o ato de dizer, ato de explicar e o ato de traduzir. Nesse sentido, o ato de traduzir o ofício dos meios de comunicação ao repassar os fatos e casos para a sociedade, utilizando assim dos elementos semióticos greimasianos de dedução, indução, hipótese e inferência, com discurso controlador e provocador.

Os dois objetos de análises corroboram com a tese em discussão, em que a interpretação midiática pode ser construcionista, ou seja, como construção social da realidade, distanciando a realidade dos fatos ou das sentenças jurídicas, ditando novos valores.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana L. P. **Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos**. São Paulo: Humanistas/FLLCH/ USP, 2001.

DUCROT, Oswald. **Lesmotsdudiscours**. Paris, Minuit, 1980.

FATTURI, Arturo. **A filosofia contemporânea**: livro didático. Palhoça: Editora da Universidade do Sul de Santa Catarina, 2016.

GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo, Cultrix.

MAXIMILIANO, Carlos. **“Hermenêutica e Aplicação do Direito”**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2009.

PIETROFORT, Antônio V. S. **Retórica e Semiótica**. São Paulo, Serviço de Comunicação Social. FFLCH/ USP, 2008.

PORTO, M. P. **Enquadramentos da mídia e política**. In: RUBIM, A.A. (Org.). Comunicação e Política: conceitos e abordagens. Salvador: EdUFBA, 2004.

Autor: FERREIRA, Marta, **PM é processado por pagar pensão à ex-mulher com celular "achado"**. Site Campo Grande News, 2021. < PM é processado por pagar pensão à ex-mulher com celular "achado" - Interior - Campo Grande News>. Acesso: 11 Jul. 2021.

Autor: ALVES, Schirlei, **Julgamento de influencer Mariana Ferrer termina com tese inédita de ‘estupro culposos’ e advogado humilhando jovem**. Site The Intercept, 2020. < Caso Mariana Ferrer termina com ‘estupro culposos’ e advogado humilhando vítima (theintercept.com) >. Acesso: 11 Jul. 2021.

IMAGENS E REPRESENTAÇÕES NO DISCURSO DE DESCOLONIZAÇÃO DO FILME *LA NOIRE DE...*

Adriana do Carmo Figueiredo (UFMG - UBA)¹

Fábio Ávila Arcanjo (UFMG)²

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir as relações identitárias estabelecidas pelo movimento de descolonização e pelo ulterior choque originário do encontro, quase sempre frágil, entre duas culturas, em meio aos seus valores, anseios e realidades distintas. Para examinar essas questões, a produção senegalesa *La Noire de...*, dirigida por Ousmane Sembène e lançada nos cinemas em 1966 (apenas seis anos após a independência do Senegal), foi escolhida como *corpus*. O filme em questão apresenta a trajetória de Diouana, uma jovem senegalesa que sai de Dakar em direção à Riviera Francesa na busca por melhores condições de vida. O aparato teórico-metodológico mobilizado para o desenvolvimento das análises tem como ponto de partida a escolha de fragmentos significativos, recortados do filme de Ousmane Sembène. Esse gesto de leitura tem como objetivo olhar para a materialidade discursiva, elencando como fundamentação teórica de base os postulados desenvolvidos por Charaudeau (2009, 2015), que lida com os processos de construção identitária a partir do equacionamento da diferença entre grupos, culminando nos movimentos de rejeição e atração. Ademais, para lidar com a questão da desigualdade originária do processo de inscrição do fenômeno da *descolonização*, as contribuições de Fanon (1961), em sua obra *Os condenados da terra*, se tornam basilares. Como resultado, observamos que há indícios de uma possível superação discursiva do sujeito colonizado que, embora marcado pelo movimento de rejeição materializado pela inadequação e pelo alheamento, grita pelo reconhecimento de sua dignidade. Esse sujeito escancara em suas narrativas as marcas de estigmas e preconceitos exacerbados pela fricção com o colonizador, responsável direto pelas condições desiguais que vigoram em países como o Senegal.

Palavras-chave: Descolonização. Representação. Identidade. Rejeição.

¹ Doutora em Estudos Linguísticos e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Advogada constitucionalista. Atua no grupo de pesquisa *Ficción y Derecho* da Facultad de Derecho da Universidad de Buenos Aires (UBA).

² Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador de pós-doutorado na mesma instituição. Atua nos grupos de pesquisa *Retórica e argumentação* (UFMG) e *Mídia e memória* (PUC-MG).

INTRODUÇÃO

A proposta desta pesquisa traz como *corpus* de análise o filme *La noire de...*, uma produção senegalesa de 1966, dirigida por Ousmane Sembène, que narra a história de Diouana, uma jovem do Senegal que se muda para a França com o objetivo de trabalhar na residência de uma família francesa. A nossa análise parte de uma perspectiva paratextual, pois a nomeação da produção fílmica traz um sintagma nominal que se apresenta incompleto.

Essa incompletude nos leva a pensar na presença de um complemento nominal que implicaria a ideia de origem. Assim, a pergunta que fazemos sobre a origem da protagonista é o ponto suscitador da nossa problematização, uma vez que nos deparamos com a questão das identidades pós-coloniais. A partir dessa pergunta, o nosso objetivo é analisar o jogo de imagens e representações que se manifesta como confronto entre a personagem e o país que a recebeu.

O nosso referencial teórico traz a noção de "*mise en scène sociale*", conforme Charaudeau (2009, 2015), elemento semiolinguístico fundamental para a análise que faremos sobre as supostas desconstruções da subalternidade que se deixam entrever nos processos de descolonização, conforme Fanon (1961). Como resultado da nossa análise, pretendemos discutir as formas de representação que se extraem dos deslocamentos da personagem Diouana, as imagens captadas pelo olhar do cineasta senegalês e as percepções que esse sujeito feminino faz da diferença, atraindo consigo uma possível superação dos movimentos de atração e rejeição que surgem dos processos migratórios. Por fim, buscaremos identificar, na materialidade do texto fílmico, marcas discursivas que evidenciam a presença desses movimentos.

A IDEALIZAÇÃO DA PROJEÇÃO X A CONCRETUDE DA REALIDADE

Primeiramente, é interessante destacar a emergência daquilo que Gerard Genette (2009) identifica como *paratexto verbal*, definido como o conjunto de textos que acompanha e ampara o fio do discurso, estando localizado em uma camada externa, mas, naturalmente, amalgamada com a materialidade fílmica. O pesquisador francês compõe tal categoria com elementos, tais como: prólogos, prefácios, capas (com as fontes dos textos e os elementos gráficos) e, claro, os títulos. Em nosso estudo, queremos chamar a atenção para este último, pois ele confere, na obra a ser analisada pelo presente artigo, um inicial estranhamento e um posterior ordenamento para o que será apresentado ao longo dos 55 minutos de metragem.

A expressão *la noire de...* suscita dois efeitos de sentido: em primeiro lugar, temos uma ideia de incompletude, já que não é identificada, no título, a origem da personagem. Há uma vagueza proposital, que pode impulsionar a seguinte pergunta: qual seria a origem da protagonista? Partindo do princípio de que a ideia de nação contribui para a formação identitária de vínculo a um território, é possível atestar que a ausência dessa informação implica uma fragmentação. Estamos diante de um devir que não se concretiza, e cujo ponto de chegada é marcado pela impossibilidade. As circunstâncias vivenciadas pela protagonista impulsionam esse alheamento, fazendo com que ela perca o ponto de origem e não se enquadre em um poroso ponto de chegada, em virtude de um presente sedimentado em traumas e angústias.

Outro efeito a ser destacado no título se refere ao caráter de partilha. A despeito de termos um substantivo precedido por um artigo definido, podemos pensar na existência de uma metonímia, no sentido de que "a negra" simboliza as marcas dos sofrimentos originários de vidas impactadas pela desigualdade social. Para a compreensão dessa simbologia, é fundamental estabelecer uma radiografia de contrastes sociais e imagéticos captados pelas lentes de Ousmane Sembène, entre a

cidade de Dakar e a Riviera Francesa, que sinalizam essas marcas. Além disso, é importante analisar que determinadas tentativas de sair da condição de precariedade acabam sendo malogradas. É sobre isso que iremos discorrer ao longo das próximas páginas.

La noire de.. se inicia com o som de um navio indicando uma chegada, sinalizando um novo horizonte no qual se apresenta um sujeito feminino em fluxo migratório. É possível pensar nesse sujeito, embora não estejamos diante de um documentário, como a materialização daquilo que Bill Nichols (2014) nomeia de *ator social*. Tal terminologia já suscita uma discussão pertinente por estar atrelada ao campo da sociologia, e o cinema, podemos atestar, contribui na compreensão de uma determinada realidade, sob o viés sociológico. Siegfried Kracauer, em uma asserção basilar, assevera que “[...] os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico” (KRACAUER, 1988, p. 17). Diante disso, o cinema poderia ser pensado como uma caixa de ressonância de valores, anseios, crenças e imaginários que circulam em determinadas sociedades.

Voltemos ao prólogo do filme a ser analisado em nosso empreendimento. Há, nesse processo de chegada, uma espécie de saldo entre a projeção (expectativas, anseios e angústias) e o mundo fenomênico, que irá se apresentar a partir da concretude da realidade, estando, destarte, alocado na ordem das vivências. Como entender esse reflexo da mentalidade de uma nação, no caso, o Senegal, na *mise-en-scène* empreendida por Ousmane Sembène? De que forma a realidade social é representada em *La noire de...*?

Começamos retomando a apresentação da protagonista da obra, Diouana, uma jovem senegalesa, que, na busca por melhores condições de vida, parte para a França, para trabalhar como babá, na residência de um casal de franceses. Importa discutir a dinâmica existente entre aquilo que é da ordem da expectativa, mobilizada por intermédio de um jogo imagético (como o outro é visto? Qual a imagem prévia do país que “acolherá” Diouana?), e a concretude da realidade (o que ela encontrou? Como ela foi recebida?).

Em uma determinada passagem do filme, a jovem senegalesa, cujo contato com o casal de franceses e seus filhos se iniciou ainda em Dakar, expressa um grande contentamento em ir para o país europeu. Isso se dá em virtude da glamourização – imagem prévia – e da possibilidade de ascender socialmente – sair da precariedade socioeconômica de seu país. Condição essa, podemos ponderar, causada, em parte, pelo país que a irá receber. Não demorou muito para Diouana perceber a distância entre a projeção e a realidade.

Patrick Charaudeau (2015) chama a atenção para o mecanismo de construção identitária, cuja tomada de consciência está condicionada à percepção da existência de diferenças e, consequentemente, no estabelecimento de relações entre sujeitos. Segundo o pesquisador francês, “[...] não há tomada de consciência da própria existência sem percepção da existência de um outro que seja diferente. A percepção da existência do outro constitui, antes de mais nada, a prova da própria identidade (CHARAUDEAU, 2015, p. 18).

Tendo isso em mente, é importante destacar dois movimentos (Charaudeau, 2015) instaurados em uma dinâmica interacional existente entre indivíduos distintos (em termos de valores, crenças, etnias e imaginários): *movimento de atração* e *movimento de rejeição*. O primeiro está calcado no estabelecimento de uma partilha, isto é, no acolhimento que visaria a dirimir essa diferença. O segundo enxerga o outro como uma ameaça, impulsionando o isolamento e o ensimesmamento, “[...] como se não fosse suportável aceitar que outros valores, outras normas, outros hábitos – senão os próprios – fossem melhores ou que simplesmente existissem” (CHARAUDEAU, 2015, p. 19).

Charaudeau (2015) observa a existência de quatro efeitos sobre a construção identitária do grupo: *a inclinação do grupo para si mesmo; a abertura do grupo para os outros; a dominação de um grupo pelo outro; e a mescla do grupo*. Como se dá a inscrição do postulado teórico de Patrick Charaudeau no filme de Ousmane Sembène?

A *diferença* acaba sendo um elemento-chave para o entendimento das relações humanas. O olhar para si passa necessariamente pela capacidade de olhar para o outro. A identidade africana, em *La noire de...*, é construída em fricção com a identidade europeia e, com isso, a ode ao colonizador implica, conseqüentemente, o esvaziamento de si, que, muitas vezes, pode emergir na subserviência. No outro vértice, o que se tem é o olhar de superioridade, uma falsa compaixão, cujo mote é a valorização de si e a necessidade de ser reconhecido. É daí que surge o estranhamento da mulher francesa, quando Diouana, mediante uma tomada de consciência, se revolta e passa a se recusar a desenvolver as atividades trabalhistas que lhe foram designadas, sem remuneração.

Há, no filme de Ousmane Sembène, um marcado distanciamento. Estamos diante de um movimento de exclusão e de uma dominação de um grupo pelo outro. Não há, aqui, a independência e o convívio, mas, sim, a exploração e o utilitarismo. A seguinte passagem evidencia essa impressão: “Aqui, sou uma prisioneira. Aqui, não conheço ninguém. É por isso que sou uma escrava” (SEMBÈNE, 1966). Aos olhos do outro, Diouana não era uma pessoa livre. Ela era uma escrava, alguém que deveria ser grato pelas “benesses” oferecidas pelos patrões. Estamos diante de um jogo de imagens, mobilizado na *mise-en-scène sociale* (Charaudeau, 2009), cujo saldo é o sofrimento, a angústia e o desfecho trágico provocado pelo suicídio.

AS MÁSCARAS E SUAS REPRESENTAÇÕES

No filme *La noire de...*, percebemos a fluidez da proposta cinematográfica ao abrir portas para a discussão sobre identidade, imagem e representação no período pós-colonial. Nesse sentido, Melissa Thackway (2003, p. 3) comenta sobre o papel dos cineastas da África francófona ao abordar questões reveladoras de múltiplas identidades, por meio da representação visual que toma corpo ao ser capturada por “representações alternativas de *eus* desfigurados”. Thackway esclarece ainda que a produção de filmes africanos francófonos brota de um denso período de descolonização que marcou, sobretudo, os anos de 1960. Nesse contexto, temas de identidade cultural se tornam recorrentes nas produções cinematográficas. Assim, o filme senegalês *La noire de...* parece ser uma produção artística que possibilita a compreensão das representações das personagens em contextos pós-coloniais, especialmente, a figura de Diouana, em situação de fluxo migratório, quando se desloca para a Riviera Francesa com o objetivo de trabalhar na residência de uma família francesa.

A respeito das representações, Charaudeau (2015) esclarece que a construção dos imaginários socio-discursivos sinaliza um possível lugar de estruturação das múltiplas representações sociais. Estas, por sua vez, podem ser compreendidas como “socio-discursivas”, uma vez que se trata de representações construídas pelo dizer e, por isso, são perceptíveis e identificáveis *nos e pelos* discursos que circulam entre os grupos sociais.

Dessa forma, as representações resultam de diferentes tipos de saberes que muitas vezes encontram-se “mesclados”. Entre eles, destacamos os saberes de crença e de experiência. Algumas representações são de ordem cultural e, por isso, são construídas na esfera das experiências humanas e das narrativas sociais. Há também aquelas representações que são delineadas pelos contextos da vida em comunidade e, algumas vezes, elas explicitam sonhos ou crenças dentro de um universo de expectativas sobre o outro, ou sobre aquilo que é diferente.

Para que possamos melhor compreender o contexto de algumas das representações evocadas na produção de *La noire de...*, enfatizamos a cena introdutória, em que aparece um navio transitando pelos mares. A passagem do navio parece marcar uma importante percepção do olhar do cineasta que indica, no plano introdutório, a possível mudança de territórios e espaços pelos quais a trama se desenvolverá. Em continuação, vemos a personagem Diouana, com sua mala de viagem, em processo de deslocamento espaço-territorial. Ao sair do navio, a personagem propõe a seguinte indagação: “Alguém veio me esperar?”.

Assim, ela chega à França, já com uma expectativa de acolhimento naquele território novo para onde se desloca. Na cena introdutória, aparece a figura do “patrão” que, ao lhe buscar no porto, indaga: “Chegou bem? Vamos!”. Há um silêncio inicial após essa pergunta e, então, ele insiste: “Você fez boa viagem?”. Ela responde: “Sim, senhor”. Numa tentativa de diálogo com a recém-chegada, o homem diz: “A França é boa”. E Diouana responde: “Sim, senhor”.

O enredo segue com imagens de um novo deslocamento, desta vez, em direção ao endereço específico para onde irá a personagem com o propósito de se estabelecer naquele país na condição de babá: *Chemin de l’ermitage*. É interessante observar que o eremita (*l’ermitage*) indica um indivíduo que se desloca do convívio social para viver isoladamente, o que sugere certa expectativa cênica em relação à vida de Diouana naquele território novo. Além disso, é válido lembrar que, ao longo da trama, Diouana sofre também um deslocamento de sua função inicial, pois sua “patroa” passa a lhe atribuir a tarefa de *bonne à tout faire*, sem receber salário, o que marca a quebra de expectativa da personagem que se desloca do Senegal em busca de melhores condições de vida no território francês.

Nesse percurso, a expressão de Diouana revela certo encantamento ao ouvir do seu empregador o seguinte enunciado: “Enfim, chegamos!”. Ela olha para cima e esboça uma expressão de admiração ao ver o prédio e o apartamento onde vai trabalhar. Ao entrar na sala da sua nova moradia, a mulher francesa lhe diz: “Bom dia, Diouana!”. Após a saudação inicial, outro momento de observação emerge da protagonista. Trata-se do seu olhar que se desloca para a decoração da sala da residência francesa, em que se destaca a exposição de uma máscara africana como objeto de decoração em uma parede branca. Diouana havia presenteado essa máscara à mulher francesa, em retribuição por ter conseguido “emprego na casa dos brancos”. A expressão inicial de Diouana, ao ver a máscara, parece estampar sua interrogação silente sobre a imagem pendurada na parede da casa europeia.

Figura 1 – Diouana observa a máscara como ornamento na parede branca



Fonte: SEMBÈNE, 1966

Após esse momento inicial do enredo, o filme emprega um retorno temporal da narrativa cênica, como estratégia de rememoração dos fatos, para resgatar o instante exato em que Diouana fez a entrega do presente, quando eles ainda moravam em Dakar. Assim, ao receber a máscara, a mulher

francesa diz ao seu marido: “é um presente da criada”. E ele, ao examinar detalhadamente o objeto, diz: “parece autêntica”. Nesse momento, é possível perceber que naquela residência havia outras máscaras, além de esculturas e quadros africanos espalhados pela sala.

Sabemos que as máscaras africanas constituem aspectos culturais e identitários de extrema importância para os imaginários socio-discursivos dos múltiplos povos da África. Esses objetos integram não apenas a riqueza do continente africano, mas simbolizam a representação de seus rituais e suas crenças. Embora sejam vistos como objetos artísticos, as máscaras africanas certamente não são meros adereços para as populações que as utilizam. Elas integram uma composição de símbolos ritualísticos que, por meio de suas representações, enunciam o poder sobrenatural de aproximar as pessoas do mundo espiritual. Dessa forma, essas peças são produzidas como instrumentos essenciais em diferentes situações ritualísticas. Entre elas, destacamos os rituais de iniciação, nascimento, funeral, casamento, cura e outras celebrações importantes. Conforme esclarece Laura Aidar, arte-educadora e artista visual (acesso em: 03 out. 2021), “são muitos os tipos, significados, usos e materiais que compõem essas peças, sendo que um mesmo povo pode ter várias máscaras diferentes”.

Antes de prosseguirmos com a análise das máscaras, é importante comentar que o uso das cores branca e preta no filme, apesar da obviedade dicotômica, é algo interessante para pensarmos esse complexo de deslocamentos na esfera do discurso. Além da máscara africana posta como adereço em uma parede branca, notamos detalhes no cenário da casa francesa que convocam a nossa atenção. Entre eles, destacamos: 1) a porta pintada com tinta branca e uma listra escura no centro; 2) o vestido branco de Diouana, estampado com *pois* na cor preta; 3) o vestido escuro da “patroa” de pele branca. Esse contraponto de cores parece sinalizar uma tensão entre o colonizador e o colonizado como proposta a ser debatida nessa produção cinematográfica. Lembramos que o vestido de Diouana foi um “presente” da mulher francesa que lhe dava os seus vestidos e sapatos velhos, quando eles ainda moravam em Dakar. Esses contrapontos imagéticos nos parecem indicar a evidente oposição entre mundos alicerçada em um movimento de exclusão recíproca.

Em *Os condenados da terra*, Franz Fanon (1961) afirma que

[...] a zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. [...] [Elas] obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível (FANON, 1961, p. 34).

Nas cenas entrecortadas por nós, podemos observar essa impossibilidade de conciliação pelo jogo de imagens reveladoras do contraponto discursivo do filme. A máscara africana pendurada na parede branca da casa francesa parece denunciar o ato colonizador que certamente implica interesses de dominação, dentro de uma lógica dominadora que inclusive questiona a autenticidade cultural. Ao estranhar a presença de símbolos africanos usados como adereços na França, Diouana parece sinalizar um gesto importante para o necessário processo de descolonização que se propõe a discutir na narrativa fílmica, ou a questionar a ordem das coisas no “mundo da vida”, como sugere a perspectiva sociológica de Habermas. Nesse sentido, é importante recordar que, de acordo com Habermas (1999 [1981]), podemos definir o mundo da vida como se fosse um depósito de sentido que se instaura numa teia de significações. Trata-se de sentidos compartilhados ao longo da história e que permanecem acomodados de maneira não refletida. O mundo da vida permite que orientemos a nossa ação para um agir comunicativo e, além disso, nos convoca a refletir sobre temas que envolvem processos de descolonização.

De acordo com Fanon,

[...] a descolonização é sempre um fenómeno violento. Em qualquer nível que se estude: encontros entre indivíduos, composição humana dos *cocktail parties*, da polícia, dos conselhos de administração, dos bancos nacionais ou privados, a descolonização é simplesmente a substituição de uma «espécie» de homens por outra «espécie» de homens. Sem transição, há uma substituição total, completa, absoluta (FANON, 1961, p. 30, aspas do original).

Sem dúvida, o incômodo de Diouana ao ver a máscara africana na parede branca da residência francesa, indica um gesto inaugural e simbólico de reivindicação do sujeito colonizado pelo respeito aos seus costumes e às suas tradições. Além disso, a máscara funciona como um espelho referencial identitário, em que Diouana, ao contemplar esse reflexo de sua cultura, desloca o seu olhar para o interior de sua própria existência, promovendo uma autorreflexão da sua experiência na condição de “criada na casa dos brancos”. Ao contemplar a máscara africana, a senegalesa indaga: “o que devem estar pensando de mim em Dakar? ‘Diouana é feliz na França. Vive bem’. A França aqui é a cozinha, a copa, o banheiro e o quarto de dormir [...]. A França é esse buraco negro” (SEMBÈNE, 1966).

Dessa forma, Diouana percebe que ela vive na França como uma escrava, pois além de não receber salário pelos serviços domésticos, ela não tem nenhum dia de descanso. Ao se dar conta da situação precária em que vive, ela então toma uma atitude. Nesse momento, ela retorna à sala da residência francesa, resgata a máscara, retirando-a da parede branca, e diz:

Esta máscara é minha. A patroa me enganou. Ela que cuide de seu filho. Não quer me dar o que comer, então cuide sozinha do seu filho. [...] Não comi, não trabalho. Não sou brinquedo (objeto) da patroa. [...] Por que eu quis vir à França? [...] Essa máscara é minha. A comprei por 50 francos. Nunca mais a patroa mandará em mim. Nunca mais me mandará: “Diouana, faça café”. Nunca mais: “Diouana, prepare o arroz”. Nunca mais: “Diouana, tire seus sapatos”. Nunca mais: “Diouana, lave as camisas do senhor”. Nunca mais: “Diouana, você é uma preguiçosa”. Nunca mais serei uma escrava (SEMBÈNE, 1966, aspas do original).

Figura 2 – Diouana retira a máscara da parede



Fonte: SEMBÈNE, 1966

A retirada da máscara pelas mãos de Diouana sugere a representação discursiva do próprio movimento de descolonização, em que o sujeito colonizado toma consciência do seu papel naquela sociedade organizada pelo poder hegemônico e, a partir dessa tomada de consciência, esse sujeito reivindica a sua dignidade como pessoa humana. Essa reivindicação produz também um movimento de busca pela justiça social, em que a relação trabalhista é colocada em xeque e questionada no interior da cultura “dos brancos”.

Nesse sentido, Fanon (1961) enfatiza que, diante do trabalho forçado, não há possibilidade de negociação do contrato e a opressão se torna latente. Além disso, “[...] a violência colonial não se propõe apenas a manter, em atitude respeitosa, os homens submetidos, trata também de os desumanizar” (FANON, 1961, p. 12). Essa desumanização escancara a violência direcionada ao colonizado. O grito de Diouana – “Nunca mais serei uma escrava” – indica que, nos processos de descolonização, “[...] a massa colonizada escarnece desses mesmos valores, insulta-os, vomita-os com todas as suas forças” (FANON, 1961, p. 39).

O desfecho do filme *La noire de...* parece sinalizar também que, nesses processos, “vomitar” a opressão é algo doloroso e também violento. O suicídio de Diouana, na banheira branca da casa da família francesa, pode ser analisado como uma representação discursiva desse grito silente do oprimido que ecoa pela justiça social. Trata-se de um eco que, no contexto do filme, foi também registrado pela imprensa da época que trouxe a seguinte manchete: “Jovem negra corta a própria garganta no banheiro dos patrões” (SEMBÈNE, 1966, aspas do original).

O corte da garganta talvez possa ser lido nesse contexto como o próprio grito, pelas lutas emancipatórias, que foi ceifado pela violência dos poderes hegemônicos estabelecidos. Trata-se de um gesto trágico que escancara também o necessário reconhecimento de que todos os seres humanos possuem a sua dignidade como valor inerente à pessoa humana. Na cena final, a família de Diouana se recusa a receber o dinheiro do “patrão branco”, o que também indica uma fundamental reflexão sobre os processos de descolonização, em que se destaca a ideia da consciência do valor da dignidade de um povo que não esquece as evidências dos sistemas de opressão.

Assim, a família senegalesa dá as costas ao “patrão branco” e rejeita o dinheiro francês como pagamento pelos “serviços” de Diouana, um ato discursivo que nos convoca a outra importante reflexão: quanto vale a vida humana? Sem dúvida, essa indagação suscita uma resposta filosófica, com base em um juízo moral universal, de que o valor da vida humana transcende a experiência de mercadoria, pela qual não há possibilidade de coisificação.

Por fim, é válido registrar que a máscara resgatada por Diouana retorna à sua origem, em Dakar. O seu irmão a coloca na face e, ao fazê-lo, a encenação fílmica produz um ritmo diferente com esse retorno, pois a criança resolve perseguir o “patrão” com essa imagem identitária em seu rosto. Nesse sentido, acreditamos que talvez esteja aí também o olhar do cineasta Ousmane Sembène que, como se estivesse com uma flecha direcionada ao futuro, parece indicar os próprios rumos das lutas pela independência que viriam, ou que virão pelas futuras gerações.

Figura 3 – irmão de Diouana coloca a máscara



Fonte: SEMBÈNE, 1966

Figura 4 – irmão de Diouana persegue o “patrão”



Fonte: SEMBÈNE, 1966

CONCLUSÃO

Ao término desta jornada, tivemos a oportunidade de acompanhar vários deslocamentos em diferentes representações discursivas. O saldo existente entre o ponto de partida e o trágico ponto de chegada é registrado pelas lentes de Ousmane Sembène. Estamos diante de um simbólico entre-lugar, no qual a personagem principal, na tentativa de melhorar suas condições de vida, encontra o esvaziamento de si e, ao mesmo tempo, a consciência da dignidade de sua plenitude humana. O choque entre a identidade africana e a identidade europeia produz um movimento fundamental para a reflexão sobre os processos de descolonização. O cineasta senegalês faz questão de ressaltar a inscrição da estigmatização, do preconceito e de um assistencialismo sedimentado na falsa compaixão. Diante disso, parece haver a instauração de uma dívida, cujo pagamento é a submissão e a obrigatoriedade de atender às demandas impostas pela força dominante (e lembremo-nos que o Senegal foi durante muito tempo uma colônia francesa).

A questão final que nos interpela é: existe espaço para resistência na produção cinematográfica analisada? *La noire de...* pode ser pensado como um filme pessimista. O desenlace está longe de trazer algum tipo de felicidade ou alívio. A opressão, a intolerância e a exploração são sintomas das relações hegemônicas, construídas a partir da disparidade entre nações, já que a relação entre dominadores e dominados está, de certa forma, distante da harmonia e da abertura ao outro. Aqui, não há espaço para leveza!

Entretanto, o retorno da máscara africana ao seu local de origem e a forma como a família de Diouana reage diante do “patrão branco” nos parecem indícios relevantes para que analisemos a mensagem final dessa narrativa fílmica como ato de protesto, ou como forma de manifestação da indignação, o que sinaliza, na discursivização das imagens, uma possível resistência.

Lembramos que *La noire de...* foi lançado no ano de 1966. Analisando as condições de produção, constata-se o curto distanciamento temporal em relação à independência do Senegal, que se deu em 4 de abril de 1960. Isso posto, e tendo como parâmetro a experiência de assistir ao filme de Ousmane Sembène, é válido nos perguntarmos também se realmente nos tornamos independentes, enquanto povo e nação, ainda que tenhamos supostamente superado as lutas históricas pela independência.

REFERÊNCIAS

AIDAR, Laura. Máscaras africanas: importância e significados. **Toda Matéria**. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mascaras-africanas/>. Acesso em: 03 out. 2021.

CHARAUDEAU, Patrick. "Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière". In: CHARAUDEAU Patrick (dir.), **Identités sociales et discursives du sujet parlant**, Paris: L'Harmattan, 2009. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite,217.html>. Acesso em 04 out. 2021.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, Gláucia Proença; Limberti, Rita Pacheco; **Discurso e (des) igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 13-30.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora ULISSEIA limitada, 1961.

GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Teoría de la Acción Comunicativa, I** – racionalidad de la acción y racionalización social. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S. A., 1999.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2014.

SEMBÈNE, Ousmane. **La noire de...** (1966). Senegal, cor, 55 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAYXSs>. Acesso em 03 out. 2021.

THACKWAY, Melissa. Africa Shoots Back. **Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film**. Indiana: Indiana University Press, 2003.

JEREMIAS, PELE: UMA REFLEXÃO SOBRE ATITUDES LINGUÍSTICAS E PRECONCEITO

Wanessa Rodovalho Melo Oliveira (UNEMAT)¹

Dircel Aparecida Kailer (UEL)²

RESUMO

Este trabalho apresenta a HQ Jeremias – a Pele, ganhadora do Prêmio Jabuti de Histórias em Quadrinhos, em 2019, na qual são narradas experiências vividas por um garoto negro em uma sociedade preconceituosa. Com o objetivo de conhecer o personagem, algumas abordagens sociolinguísticas são apontadas neste estudo, como caracterizar a construção de identidade que envolve Jeremias, apontar as atitudes linguísticas perceptíveis na obra, pensamentos, sentimentos e reações diante das situações a que ele é exposto, referenciar as crenças linguísticas que desempenham o papel social da comunidade de fala da qual ele participa, apontar para um estilo de fala proveniente das relações sociais no ambiente escolar e, por fim, mostrar o preconceito evidenciado na obra. Esta pesquisa científica tem como abordagem a metodologia descritiva que faz uma leitura dos dados baseados na Sociolinguística Variacionista, com conceitos de Labov (2008), os estudos dos psicólogos sociais Lambert e Lambert (1972), e de Moreno-Fernández (1998). As análises iniciam quando Jeremias sente, na pele, o preconceito em uma aula sobre profissões, em que os alunos poderiam escolher uma profissão para representar, porém, a escolha de Jeremias foi “muito incomum”, conforme fala da professora, ou seja, ele queria ser astronauta, mas a professora decide que ele representaria um pedreiro. O choque de realidade sofrido por Jeremias foi enfrentar que muitas coisas aconteciam apenas com ele, por causa de sua cor, por isso, na comunidade linguística que ele convive, *bullying* era frequentemente cometido. As reações do personagem, no decorrer da trama, mostram, algumas vezes, atitudes positivas sobre sua própria identidade, pois, mesmo sofrendo tanto preconceito por causa da cor de sua pele e o seu desejo de ser astronauta, o menino sente a necessidade de ser melhor do que ontem, não melhor do que as pessoas. Demorou tempo para Maurício de Souza incluir um personagem negro em sua Turma da Mônica, logo, Jeremias não poderia ser apresentado de maneira diferente, um adolescente forte e autêntico, que encontra no seio familiar apoio para superar as adversidades causadas por uma sociedade preconceituosa.

Palavras-chave: Atitudes Linguísticas. Identidade. Jeremias. Preconceito.

¹ Doutoranda em Linguística, orientada pela Prof.^a Dra. Dircel Aparecida Kailer.

² Pós-Doutorado em Linguística, Letras e Artes, orientadora.

INTRODUÇÃO

Jeremias – Pele apresenta aspectos que podem ser abordados na pesquisa sociolinguística, principalmente, ao que tange à identidade, assunto que tomou grande proporções nos estudos de Labov (2008) em sua pesquisa de mestrado na ilha de Martha's Vineyard. Diante disso, alguns objetivos são elencados, como: conhecer o personagem; caracterizar a construção de identidade que envolve Jeremias; apontar as atitudes linguísticas perceptíveis na obra, pensamentos, sentimentos e reações diante das situações a que ele é exposto; referenciar as crenças linguísticas que desempenham o papel social da comunidade de fala da qual ele participa; apontar para um estilo de fala proveniente das relações sociais no ambiente escolar; e, por fim, mostrar o preconceito evidenciado na obra.

A metodologia abordada é a pesquisa descritiva que faz uma leitura dos dados baseados na Sociolinguística Variacionista, com conceitos de Labov (2008), os estudos dos psicólogos sociais Lambert e Lambert (1972), e de Moreno Fernández (1998). O *corpus* dessa pesquisa é construído por um enredo atrativo que narra a história de um garoto negro que sofre preconceito racial e social na escola.

Jeremias mostra como superar as adversidades em cenas que comovem e ao mesmo tempo fazem o leitor deslumbrar-se com a maneira pela qual ele lida com o *bullying* que ele sofre na escola.

A NARRATIVA

Jeremias é o primeiro protagonista negro presente nas obras do cartunista Maurício de Souza, em 2019, a HQ Jeremias – a Pele foi a ganhadora do Prêmio Jabuti de Histórias em Quadrinhos, na qual são narradas experiências vividas por um garoto negro em uma sociedade preconceituosa. Demorou um pouco, mas não poderia ser tão bem representado por um personagem forte e comovente, em uma narrativa a qual retrata alguns fatos vivenciados pelos autores Rafael Calça – roteirista – e Jefferson Costa – arte e cor. Maurício (CALÇA, 2018), criador dos personagens da turma da Mônica, conta que Jeremias foi um dos primeiros personagens a ser criado, mas pela primeira vez, é capa de uma revista.

A história se inicia com cenas que retratam um dia comum na vida de uma família feliz. Jeremias é alucinado pelo seu herói favorito, o Guardiã da Noite, em seus desenhos, o menino idealiza viagens ao espaço, ele quer ser astronauta.

Em uma aula, a professora propõe uma atividade para representar as profissões, assim, as crianças foram escolhendo até chegar a vez de Jeremias:

Figura 1 – Profissão incomum



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 22)

Em meio aos deboches, Jeremias fica decepcionado, pois além de não poder representar um astronauta, a professora decidiu que ele seria um pedreiro. Ao chegar em casa e contar o fato à sua família, a tristeza fica escancarada no rosto do garoto, mas a sua mãe lhe conta que o pai dela era

pedreiro, e o fez ver que esta profissão também é importante. De uma cena melancólica para um quadrinho feliz, Jeremias continua sofrendo preconceito cometido pelos colegas da escola, agora por causa de seu sonho de ser astronauta.

Em um jogo de futebol, um colega desrespeita Jeremias, alegando que, por ele ser negro, deveria ser bom de bola, as ofensas iniciam e Johnny, garoto branco, não se controla e agride Jeremias que revida. Ao ser chamado pelo diretor da escola, o pai de Jeremias se descontrola e reage da mesma maneira que seu pai, gritando que tudo o que havia acontecido era decorrente do fato dele ser negro.

Arrepentidos, os pais tentam fazer com que o garoto se sinta melhor, apoiando-o e explicando como foi o processo doloroso de luta constante pelo qual eles passaram quando eram crianças, até entenderem que precisavam buscar a sua própria identidade.

No dia da apresentação, Jeremias representa um pedreiro e lê sua redação que deixa a professora envergonhada. Em poucas linhas ele expôs o quanto é nobre essa profissão, que nada existiria se não fossem esses profissionais. Destacou que não há problema algum em ser pedreiro e que tinha orgulho de seu avô, de sua família, de sua cor e de seu cabelo e que ser astronauta era apenas uma questão de realizar.

A narrativa é encerrada com a expectativa de que um dia, Jeremias contará histórias e tudo o que ele vivenciou até o momento só o fortaleceria para não desistir de seus sonhos e manter-se leal à sua identidade.

ABORDAGENS SOCIOLINGÜÍSTICAS

Identidade

Identidade é uma relação individual com o “eu” obtido de suas experiências particulares e coletivas como também uma questão de ver o outro, às vezes, como a si mesmo. Isso acontece porque ao se construir, o indivíduo recebe influências de muitos outros “eus” que caracterizam suas crenças e atitude. A Identidade de Jeremias passa por diversas mudanças no decorrer da trama. Após ser impactado pela realidade discriminadora de ser negro, novos sentidos são construídos. Oushiro explica sobre isso:

Identidade não é um atributo pessoal tampouco uma posse, mas um processo de criação de sentidos que deve ser ao mesmo tempo individual e coletivo. A construção de sentidos se dá sempre dentro de uma matriz cultural e ideológica, sobre a qual o indivíduo não exerce controle (OUSHIRO, 2019, p. 24).

Ao citar que a matriz cultural e ideológica está na construção de sentidos, Oushiro explica que o indivíduo não exerce controle sobre essa construção. Em alguns relatos do texto é possível fazer essa conexão de que os pais de Jeremias queriam que ele criasse uma “casca” para não ser afetado por outras pessoas, mas com o amadurecimento do personagem, sua família percebeu que era inevitável que Jeremias não sofresse com esse impacto de realidade.

Ainda sobre a construção da identidade, o “outro” exerce um papel fundamental nas relações pessoais e em grupos, como esses indivíduos constroem e se deixam construir pelas ideias dos outros. Kiesling (2013) fala sobre a identidade ser um “estado ou processo de relação entre o ‘eu’ e o ‘outro’; identidade é como os indivíduos definem, criam, ou pensam sobre si em termos de sua relação com outros indivíduos e grupos, sejam eles reais ou imaginários” (KIESLING, 2013, p. 450).

Na cena em que Jeremias está jogando futebol, Johnny, seu colega de classe, tenta menosprezá-lo, dizendo que, por ser negro, ele deveria ser melhor de bola, mas Jeremias, ciente de sua identidade e autoconfiança, responde que, além de ser melhor jogador, é também mais lindo e tira

as melhores notas. Nessa reação de Jeremias, é possível identificar o que Kiesling (2013) fala sobre a identidade ser o “estado ou processo de relação entre o ‘eu’ e o ‘outro’”, pois a visão de Jeremias sobre si mesmo, ressaltando suas qualidades diante do insulto recebido, mostra que tinha convicção de quem era e que, embora sua relação com Johnny o entristecesse, não o definia.

Figura 2 – Você é negro!



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 52).

Talvez essa seja a cena mais forte da história, quando Jeremias entende da pior maneira que o fato dele ser negro, marcaria uma trajetória de luta e superação diante das desigualdades sociais. Aqui a identidade dele e de seus pais vem à tona, porque para Jeremias, até este momento, ele era apenas um menino que gostaria de ser astronauta.

Atitudes linguísticas: Pensamentos, sentimentos e reações;

As atitudes linguísticas estão diretamente ligadas à questão de identidade do indivíduo, conforme Lambert & Lambert: “é a maneira organizada e coerente de pensar, sentir e reagir em relação às pessoas, grupos, questões sociais ou, mais genericamente, a qualquer acontecimento ocorrido em nosso meio circundante” (LAMBERT; LAMBERT, 1972, p. 78). Sendo assim, as atitudes diferenciam entre o que o sujeito pensa, sente e reage diante dos estímulos de acontecimentos que o envolvem no seu dia-a-dia.

Cada indivíduo toma para si algumas reações de acordo com o que acredita, com os ensinamentos transmitidos por seus familiares e as vivências adquiridas ao longo do tempo, tudo isso evidencia a construção de sua identidade, logo, as atitudes são moldadas pela sua conduta, conforme Moreno Fernández (1998, p. 182): “a atitude é uma conduta, uma reação ou resposta a um estímulo, isto é, a uma língua, uma situação ou características sociolinguísticas determinadas”.

A imagem a seguir mostra a cena após Jeremias ser suspenso da escola por ter brigado e seu pai ter gritado com ele. Sua reação foi de revolta, porque ele não havia entendido o que seu pai quis dizer em criar uma casca, se imaginou com sua roupa de astronauta, protegendo-se de tudo e de todos.

Figura 3 – A reação



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 67).

No texto de Jeremias, muitos são os quadrinhos que retratam como o personagem foi estimulado e como ele reagiu, condensando para si, suas próprias atitudes linguísticas. Em um passeio, sua mãe comentou um pouco sobre a infância, contou que precisava fazer tranças para disfarçar o volume dos seus cabelos, o quanto ela desejava ser loira e ter os cabelos lisos, mas depois de adulta, ela se libertou.

Ao observar as vitrines das lojas, Jeremias percebeu que a sociedade preza por um padrão de pessoas magras, bonitas e loiras e, diante disso, a sua reação foi:

Figura 4 – A reviravolta



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 67).

Após o próprio personagem cortar seu cabelo com uma maquininha, seus pais o levam até um salão, o semblante de preocupação deles demonstra que Jeremias não estava muito bem, mas ao escolher o corte de cabelo igual ao do personagem de sua história preferida, apresentou uma nova postura, ligada ao chamado “estado interno” que significa, conforme Moreno Fernández:

[...] como um estado interno do indivíduo, uma disposição mental para umas condições ou para uns fatos sociolinguísticos concretos; neste sentido, a atitude seria uma categoria intermediária entre um estímulo e o comportamento ou a ação individual (MORENO FERNÁNDEZ, 1998, p. 182-183).

O comportamento de Jeremias mudou, porque alguma coisa dentro da construção de seu “eu” foi estimulada a reagir. O personagem parece estar decidido a sair dessa “casca”, sua atitude foi concluir a sua redação e apresentá-la para a classe.

Crenças linguísticas

As atitudes linguísticas estão vinculadas às crenças linguística, Silva-Poreli explica que: “as crenças são construção da realidade, são as probabilidades de um conceito e influenciam no comportamento” (SILVA-PORELI, 2010, p. 67). As crenças registram as ações e reações diante das pessoas e dos acontecimentos. Ao demonstrar suas crenças, as pessoas estão revelando as suas próprias convicções, em relação ao que acreditam ser verdade, independentemente da opinião dos outros, por isso, elas estão relacionadas também com a questão de identidade.

Jacqueline Botassini define crenças como:

A forma como as pessoas se coloca frente a determinadas variedades linguísticas, as atitudes de rejeição ou de aceitação em relação a elas, a avaliação positiva ou negativa, as demonstrações de preconceito ou admiração, a avaliação do que é correto ou incorreto, adequado ou inadequado etc. revelam as crenças linguísticas (BOTASSINI, 2013, p. 17).

Ao ter vivido várias situações de preconceito por causa da cor de sua pele, os pais de Jeremias já esperavam esse tipo de atitude a qual ele vivenciara na escola: a avaliação e o pré-conceito de que Jeremias tira boas notas porque cola nas provas; Jeremias não pode ser astronauta porque seu cabelo não entra no capacete; Jeremias tem que ser pedreiro porque é negro - só refletem a forma inadequada que as pessoas lidam com as diversidades culturais e sociais.

Barcelos (2007) expõe que as ações são as atitudes linguísticas e elas se relacionam com as crenças, entende-se então, que ao se posicionar de maneira preconceituosa porque o outro é diferente ou tem opinião distinta ao falante, essas atitudes estabelecem uma negatividade em sua construção da identidade linguística.

Preconceito evidenciado na obra

São muitas as cenas que mostram o preconceito sofrido por Jeremias e por seus familiares, em uma delas, seu pai sai mais cedo do trabalho porque é chamado para ir até a escola depois que Jeremias brigou. O rapaz é parado pela polícia e revistado como se fosse bandido, o policial não acredita que, ele sendo um negro, poderia ser um arquiteto. As pessoas ao redor o julgam como se ele fosse um foragido, mas nenhum deles sabem o porquê ele estava tão apressado.

Figura 5 – Arquiteto..., sei, sei...



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 49).

A atitude dos policiais em relação ao pai de Jeremias expressa características desprezíveis sobre eles mesmos. O preconceito evidenciado nessa cena (Arquiteto. sei, sei) não é apenas o racial,

mas, como Bagno (1999) menciona, é preconceito social também, que está imbricado em atitudes como essa que demonstram quão desqualificada é a bagagem emocional desses policiais.

Essa imagem revela outro preconceito:

Figura 6 – Preconceito 1



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 42).

O preconceito linguístico, racial e social são atitudes de julgamentos que uma pessoa faz sobre a outra, seja por sua condição financeira, a cor da pele, escolhas políticas, religiosas e sexuais, entre outras, que acarretam em si valores diferentes para cada pessoa. Sobre as atitudes linguísticas e esses julgamentos favoráveis ou desfavoráveis citados, são condições das crenças e reações que as pessoas têm em cada situação, que podem ser boas ou ruins, são escolhas, como a imagem seguinte mostra:

Figura 7 – Preconceito 2



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 79).

Nesta cena, Jeremias está em um ônibus, há somente um banco disponível para a moça sentar, ela olha para todos os lados, disfarça, mas vira o rosto para fingir não ver o garoto. Ele não entende ao certo a atitude dela, mas como já tem sofrido preconceito, ele se encolhe no canto e fica triste.

Figura 8 – Preconceito 3



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 28).

As falas presentes nessa imagem refletem aquilo que Botassini comenta sobre a identidade:

A identidade é marcada pela diferença e isso, em muitos casos, tem consequências negativas, pois algumas diferenças são vistas de forma mais importante que outras, fazendo que as pessoas sejam “rotuladas” como pertencentes a determinados grupos ou classes sociais (BOTASSINI, 2013, p. 63).

Jeremias não faz parte do mesmo grupo que seus colegas, nem mesmo o amigo que fica ao seu lado na trama toda não sabe como se expressar, magoando o garoto. A cor da pele é uma diferença que incomoda algumas pessoas, no caso de Jeremias, não é somente essa diferença que incomoda Johnny, mas o fato dele ser melhor jogador, ser mais inteligente e tirar mais notas. Fica evidenciado para Johnny que o fato de Jeremias se sobressair intensifica o seu fracasso, por isso ele o rotula tanto e faz comentários desnecessários sobre a sua cor, seu corpo e suas escolhas. Três cenas foram registradas para mostrar o preconceito, mas na cena a seguir, Jeremias reage ao preconceito cometido pela professora. Segue um trecho de sua redação sobre o tema proposto, a profissão de pedreiro:

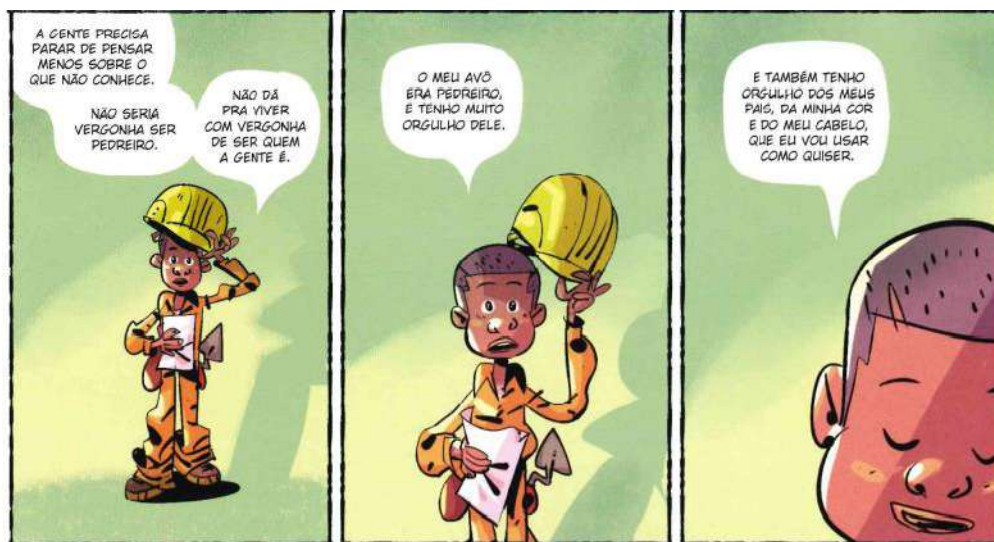
Figura 9 – A redação



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 72).

Jeremias fala que não sentiu vergonha, pois ser pedreiro não é um problema, quem construiria a escola, os hospitais, parques e shoppings se não fossem os pedreiros, e segue com seu discurso:

Figura 10 – A redação



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 73).

A entrega de Jeremias nessas linhas da redação mostrou a sua identidade, ou seja, “o conceito que o indivíduo tem de si próprio derivado do reconhecimento do pertencimento a determinado grupo social e relacionado com a significação emocional vinculada a essa pertença” (UFLACKER; SCHNEIDER, 2008, p. 33). Jeremias reconhece quem ele é, quem é a sua família, e, nos próximos quadros, ele diz que certas pessoas acham que ele só pode ser certas coisas, mas ele pode ser o que ele quiser. Ele entendeu que seu pai disse que era para ele criar uma “casca”, em um primeiro momento, quando seu pai disse para ele criar uma “casca”, Jeremias havia entendido que era para se esconder, por isso passou a maquininha no próprio cabelo, mas, depois, compreendeu que essa “casca” era para ele se preparar, pois ele deveria ser duas vezes melhor que ontem, e não melhor do que os outros. Com esse posicionamento, Jeremias cresceu na frente da sala, ele apareceu, e com isso suas crenças, atitudes e a sua identidade foram reconhecidas.

Figura 11 – Jeremias autêntico



Fonte: (CALÇA, 2018, p. 74).

CONCLUSÃO

Jeremias representa como é ser uma criança negra que sofre preconceito na escola. Este poderia ser um fato isolado, mas não é. O preconceito está enraizado na construção da sociedade. Foi possível, com base nos pressupostos teóricos da Sociolinguística Variacionista (LABOV, 1972), analisar a HQ Jeremias Pele e explicitar essas questões referentes ao preconceito, às crenças e atitudes linguísticas expostas neste texto.

Ao abordar sobre as atitudes linguísticas, a identidade ressalta porque não há como conceber uma sem a outra, pois os reflexos causados pelas crenças e as atitudes emergem quem é o “eu” na construção da identidade. Isso mostra a mudança das reações de Jeremias em cada situação que ele vivenciava, muitas vezes com tristeza ou sentindo-se inferior, mas no final da história, Jeremias percebe que não pode ser melhor do que as pessoas e nem pior, ele precisa ser ele mesmo.

O diálogo estabelecido neste texto, entre os referenciais teóricos e a HQ Jeremias Pele, oportunizou a discussão sobre o preconceito que acontece na sociedade e, inclusive, nas escolas, onde se espera que haja um trabalho voltado para a inclusão. A referida HQ evidencia que até a professora cometeu preconceito racial com seus rótulos e, ao perceber que fazia Jeremias se sentir inferior aos demais colegas da classe, sentiu-se envergonhada.

São tantos os preconceitos que podem excluir aqueles que mais precisam da escola, por isso cabe a nós professores, embasados em teorias que ampliem nosso horizontes e dos alunos, abordarmos vários temas sobre assuntos relacionados à realidade de nossos alunos para que eles sejam incluídos e que tenham o sentimento de pertencer ao espaço escolar como todos que estão ali.

Ao trabalhar, por exemplo, com base nas crenças e atitudes linguísticas, o professor pode ter a oportunidade de conhecer mais de perto seus alunos e desenvolver trabalhos que valorizem a identidade de cada um, discutindo o tema preconceito de forma reflexiva. Com um trabalho inclusivo, todos ganham, o aluno aprenderá valorizar e se orgulhar de sua cultura, de sua crença, de sua identidade, de sua família, e principalmente, de ser quem ele é. Além disso, ao encontrar na escola um espaço acolhedor, de respeito, inclusivo e de boas ações, certamente, levará isso para sua casa e para a sociedade como um todo.

REFERÊNCIAS

- BAGNO, M. **Preconceito Linguístico**: O que é, Como se faz. São Paulo: Loyola, 1999.
- BARCELOS, A M F. Reflexões acerca da mudança de crenças sobre ensino e aprendizagem de línguas **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, vol. 7, núm. 2, 2007, pp. 109-138.
- BOTASSINI, J O M. **Crenças e atitudes linguísticas**: um estudo dos róticos em coda silábica no Norte do Paraná. Londrina, 2013. 227 f.
- CALÇA, R. Geaphic MSP: **Jeremias**: pele/ roteiro por Rafael Calça; arte por Jerfferson Costa. – Barueri, SP: Panini Brasil, 2018.
- KIESLING, S F. Constructing identity. In: CHABERS, J. K. & SCHILLING, Natalie (Eds), **The handbook of language variation and change**, pp. 448-467. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2 ed., 2013.
- LABOV, W. **Padrões sociolinguísticos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008
- LAMBERT, W. W; LAMBERT, W. E. **Psicologia social**. Tradução: Álvaro Cabral. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. **Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje**. Barcelona: Ariel, 1998.
- OUSHIRO, L. Conceitos de Identidade e Métodos para seu estudo na Sociolinguística. **Revista Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador; nº 63, núm. ESP, 2019. p. 304-325.
- SILVA-PORELI, G. A. **Crenças e atitudes linguísticas na cidade de Pranchita-PR**: um estudo das relações do português como língua em contato. Londrina, PR: UEL, 2010.
- UFLACKER, C. M.; SCHNEIDER, M. N. Atitudes linguísticas e variedades dialetais alemãs. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 30, n. 1, 2008, p. 33-51.

JORNALISMO AUDIOVISUAL NOS TEMPOS DA GLOBALIZAÇÃO DA CULTURA¹

Laura Hernandez ISERN² (UPM)

RESUMO

O presente artigo desenvolve um levantamento bibliográfico sobre o futuro do jornalismo audiovisual, levando em consideração o atual contexto da cultura digital e globalizada e seus impactos nas produções jornalísticas audiovisuais. Dentro desse contexto, é possível observar o aumento de relevância das plataformas de *streaming* e, com isso, mudanças na forma de se consumir conteúdo. Nesse novo cenário, os documentários (em forma de longa, curtas ou séries) e novas formas de se fazer Jornalismo começam a emergir. A abertura deste novo espaço de produção para o Jornalismo acaba por aproximá-lo a um ambiente de linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Globalização. Cultura digital. Jornalismo audiovisual. Plataformas de streaming.

¹Trabalho apresentado no GP de Comunicação e Cultura Digital, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Mestranda no Programa de pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, orientada pela professora doutora Suzanna Ramos, docente na instituição.

INTRODUÇÃO

Pensadores e especialistas afirmam que o mundo como hoje o conhecemos - e no qual vivemos - é plenamente configurado por uma sociedade globalizada. O que significa ser “a chegada do mundo até nós. Sem sairmos de onde estamos, podemos estar onde quisermos. Quebraram-se as barreiras do tempo e do espaço.” (RODRIGUES *et al.*, 2001). Essa nova organização social se transpõe a barreiras físicas, geográficas e culturais. Com a chegada do mundo moderno e digitalizado, as distâncias foram encurtadas e, com a rapidez de um clique, é possível acessar informações e conteúdos vindos do outro lado do globo.

Caracterizar um conjunto aparentemente bastante heterogêneo de fenômenos que ocorreram ou ganharam impulso a partir do final dos anos 80 - como a expansão das empresas transnacionais, a internacionalização do capital financeiro, a descentralização dos processos produtivos, a revolução da informática e das telecomunicações [...] - mas que estariam desenhando todos uma efetiva ‘sociedade mundial’, ou seja, uma sociedade na qual os principais processos e acontecimentos históricos ocorrem e se desdobram em escala global. (ALVAREZ, 1999, p. 97)

No âmbito da cultura, esse fluxo de rápida troca de informação não foi diferente. A Internet veio para unificar e conectar os continentes, sendo possível, em questão de segundos, termos notícias, imagens e vídeos de acontecimentos ocorridos a milhares de quilômetros de distância, sendo essas informações verdadeiras ou não - vide o advento das *fake news*, termo popularizado em meados de 2016 durante as eleições presidenciais dos EUA que designa desinformação intencional ou não (QUANDT; FRISCHLICH; SCHATTO-ECKRODT; BOBERG, 2019).

Dentro desse processo de digitalização global, para além da explosão de redes sociais, um outro produto que ganhou grande espaço no imaginário popular e mudou a forma de consumirmos conteúdo foram as plataformas de *streaming*, ambientes virtuais “que fornecem o acesso a filmes, séries e documentários via streaming de vídeos. O termo ‘streaming’ se refere à forma de armazenamento e distribuição de dados multimídia na nuvem³” (OLIVEIRA, FROGERI, 2020 apud. GOMES, FRANÇA, BARROS E RIOS, 2015). Nesse novo espaço de conteúdo, podemos ter acesso a produtos fora do eixo convencional *hollywoodiano*, além de podermos escolher quando e como assisti-los. O controle agora está nas mãos do usuário.

Com essa nova forma de consumo de informação, os conteúdos também tiveram de se adaptar. A popularização das séries foi algo bastante marcante nessa década.

A primeira condição é a que chamamos de forma, e está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a *sitcom*, o melodrama e o policial. A segunda condição está relacionada ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva. (SILVA, 2014)

Juntamente com diversos conteúdos, os documentários (em forma de longa, curtas ou séries) também ficaram mais acessíveis ao grande público, popularizando o gênero, antes mais restrito a canais e audiência mais alternativos. Isso porque “a tecnologia digital permite que documentários

³ “A nuvem (cloud) é o nome genérico dado à computação em servidores disponíveis na Internet a partir de diferentes provedores. (OLIVEIRA, FROGERI, 2020 apud. JOHNSTON, 2013)”

sejam produzidos e distribuídos em curtíssimos intervalos de tempo”, como atesta Lucas Rossi Gervilla em sua publicação para a Revista Apotheke em 2020. Além desse fator, “a liberdade estética e o vanguardismo” - naturalmente pertencentes ao gênero - “têm gerado um número crescente de interessados na produção documental” (2020). O autor explica que essa crescente relevância do gênero entre o público e potenciais realizadores “tem uma relação com o surgimento de novas plataformas de distribuição, principalmente via internet. [...] O documentário se expandiu e tornou-se ainda mais amplo, se espalhando por diversas mídias e suportes, ocupando novos tipos de telas” (2020).

Nessa categoria, o jornalismo pôde encontrar uma forma de também começar a ocupar esse novo mercado de trabalho oferecido pelas plataformas de *streaming*. Mas para isso, precisou se adaptar, abrindo espaço para novos formatos e abordagens. Em meio a um catálogo cheio de opções audiovisuais voltadas ao entretenimento de massa, o jornalismo teria de trazer consigo uma nova roupagem, capaz de competir em mesmo nível com as demais produções pela atenção do espectador. Além, claro, do fato de que nas plataformas digitais, a notícia/informação precisa manter sua relevância por mais tempo, dando maior abertura para pautas e temas menos factuais, diferente do que oferecem os formatos já consolidados na TV aberta - focados no *hard news*.

A abertura deste novo espaço de produção para o Jornalismo acaba por aproximá-lo a um ambiente de linguagem cinematográfica. Dentro deste contexto, existe um maior respiro e tempo de produção, sendo possível um maior aprofundamento no tema retratado e podendo mostrar além daquilo que vemos e ouvimos todos os dias na TV, rádio, jornais e portais de notícias. É a oportunidade da produção ter um olhar mais detalhado e até poético em relação aos temas abordados.

Nos telejornais, geralmente as reportagens e entradas ao vivo narram, *in loco* ou não, aquilo que já aconteceu ou está prestes a acontecer. No documentário, mais parecido com o que faz o cinema, é possível escolher “mostrar” em vez de “contar”. É o que diz a roteirista Nora Ephron em fala registrada no artigo *Jornalismo literário, cinema e documentário: apontamentos para um diálogo entre as áreas*: “como jovem jornalista, eu achava que as histórias eram simplesmente o que aconteceu” (EPHRON *apud* MARTINEZ, 2012). Foi como roteirista que percebeu a importância da estrutura narrativa. Ou seja, contar uma história cativante com começo, meio e fim.

De certa forma, a utilização desta técnica nos remete ao que o Jornalismo Literário trouxe durante sua consagração. Jack Hart, editor do jornal estadunidense *Oregonian* e ganhador de dois prêmios *Pulitzer*, defende o domínio da narrativa dramática, em contraponto à narrativa resumida que se está acostumado a produzir no Jornalismo tradicional. Nesse cenário, o jornalista toma a liberdade de se descolar de “uma suposta imparcialidade e assume sua posição como autor da narrativa” (MARTINEZ, 2012). Monica Martinez conclui ainda que, se bem empregadas, as técnicas cinematográficas “podem tornar a narrativa mais envolvente, possibilitando [...] a sensação de experimentar a ação como se ela estivesse acontecendo em tempo real” (2012).

Desta forma, o presente artigo pretende analisar através de levantamento bibliográfico os rumos que o jornalismo audiovisual vem tomando e as novas maneiras de se produzir informação, levando em conta o contexto de globalização, digitalização e encurtamento de fronteiras - processos que direcionam a caminhada rumo ao consumo *on-demand* (sob-demanda) - fomentado pela consolidação das plataformas de *streaming*.

TÓPICOS

A Globalização da cultura

Para entender o processo frenético de troca de informação em escala mundial, é preciso discutir o que é a globalização e seus impactos na cultura do século XXI. Segundo John Tomlinson em sua obra *“Globalization and Culture”*, a globalização pode ser definida como uma rede de interconexões em constante desenvolvimento - ao que ele chama de “Conectividade complexa” - que caracterizam o estilo de vida moderno (1999). Em relação à cultura, Tomlinson afirma que ela pode ser entendida como “uma ordem de vida em que seres humanos constroem significado através de práticas de representação simbólica” (1999).

Dentro desse contexto de globalização e intensa - e quase instantânea - troca de informações, a cultura invariavelmente também foi transformada. A forma como o homem constrói sua identidade e visão de mundo se forma através dessa intrínseca rede de trocas de informação.

Desde aquele sujeito do Iluminismo entendido como totalmente unificado desde seu nascimento, dotado das capacidades de razão, consciência e ação, passando pela idéia mais recente do “sujeito sociológico” que se forma nas relações com outras pessoas que mediam seus valores, sentidos e símbolos expressos em uma cultura. Em outras palavras, o sujeito pós-moderno é definido historicamente, e não mais biologicamente. (MIRANDA, 2000).

Ainda segundo Antonio Miranda em seu artigo *Sociedade da informação: globalização, identidade cultural e conteúdos*, existe uma “globalização do mercado da produção intelectual” (2000), o que veio para modificar estruturalmente os padrões culturais - cada vez mais globalizados e unificados. Ele explica que o fenômeno “tem se acentuado principalmente porque o modo de produção industrial capitalista tornou-se hegemônico na produção e distribuição de produtos intelectuais” (2000). Esse processo, portanto, ainda segundo Miranda, “estimula e favorece a remoção dos nossos relacionamentos e de nossas referências de vida de contextos locais para contextos transnacionais (2000), favorecendo a criação de uma cultura global - capaz de ser facilmente consumida em qualquer lugar do mundo.

Dessa forma, é possível concluir que existe um “empacotamento” cultural, uma padronização capaz de levar o produto mais longe e torná-lo mais fácil de ser consumido por qualquer pessoa, independente de suas raízes culturais. A tecnologia digital possibilitou a mercantilização da informação e da cultura em escala global. Antônio Miranda ainda complementa sua ideia com a afirmação de que o homem moderno, portanto, “não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, por estar sujeito a formações e transformações contínuas em relação às formas em que os sistemas culturais o condicionam” (2000).

A cultura audiovisual nos tempos modernos

A ideia de globalização cultural nos remonta ao conceito sociológico de cultura, postulado por Dennys Cuche em *‘Noção de Cultura nas Ciências Sociais’*, em que sua evolução semântica na sociedade francesa do século XIX nos entrega a ampliação da acepção desta palavra. Agora, “cultura” ganha a significância de um conjunto de costumes e vivências compartilhadas por uma sociedade e suas particularidades coletivas, em contraposição à visão particularista antes difundida pelo conceito de *kultur* (cultura) alemão por volta do século XVIII (1996).

“Cultura” se enriqueceu com uma dimensão coletiva e não se referia mais somente ao desenvolvimento intelectual do indivíduo. Passou a designar também um

conjunto de caracteres próprios de uma comunidade, mas em um sentido geralmente vasto e impreciso. (CUCHE, 1996)

Cuche explica que, nesse período, o conceito francês da palavra é marcado pela noção do “pensamento universalista” (1996). Ou seja, a cultura ganha um sentido coletivo, onde recusa-se a oposição entre os conceitos de “cultura” e “civilização”. Ainda segundo Cuche, “a ideia universalista francesa da cultura acompanha a concepção eletiva de nação” (1996).

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade (1996, p. 35, apud La Civilization Primitive, 1871, p.1).

Como interpretado por Cuche, para Tylor a cultura é a expressão da totalidade da vida social do homem. Tal conceito traduz bem a forma como nos portamos, consumimos e compartilhamos informação na sociedade moderna.

Devido a evolução tecnológica e a Internet, as produções culturais já não esbarram mais em fronteiras. É possível consumir em tempo real filmes, músicas, séries - dentre outros tipos de produções culturais - produzidos em outros países. Prática que se tornou ainda mais comum com a chegada das plataformas de *streaming*, como a *Netflix*. Hoje é comum assistirmos a produções feitas fora do eixo *hollywoodiano*.

Faz muito pouco tempo que passamos a ver todos os tipos de produtos de consumo à venda, das origens mais variadas: China, Paquistão, Argentina, Malásia, que devem ter passado por outros países ainda (...) até chegar a nós. Vemos nossas novelas nas telas russas, cubanas, e assistimos a filmes indianos, mongóis e japoneses. (CESNIK; BELTRAME, 2005)

Como John Tomlinson complementa em “*Globalization and Culture*”, em tempos de globalização “a cultura é híbrida e multifacetada”, não podendo mais ser considerada “pura” - sem interferência de fatores externos. (1999)

Dessa forma, é possível concluir que as produções audiovisuais acabam sofrendo um processo natural de padronização, facilitando a exportação e “leitura” desse conteúdo em qualquer país do mundo - processo muito evidente dentro da plataforma de *streaming Netflix*. Grande parte de seus produtos seguem um formato de produção e linguagem bastante parecidos. Para muitos, tal processo pode significar a perda de uma identidade e criatividade artística dentro do sistema audiovisual. Porém, por outro lado, contribuiu com o fomento de produções culturais em diversos países, possibilitando acesso fácil a produções fora do eixo convencional Estados Unidos-Inglaterra.

A chegada das plataformas de *streaming* mudou também a forma como consumimos conteúdo cultural. Se antes nós aguardávamos e modificávamos nossas agendas para podermos assistir determinado conteúdo no horário marcado - seja na TV ou no cinema - agora somos nós quem decidimos quando e onde consumi-lo. No transporte público a caminho do trabalho, ou de noite no conforto do lar, todo o conteúdo disponível nessas plataformas pode ser visto a qualquer momento e quantas vezes quisermos. Essa forma de consumo é também conhecida como *on-demand* - em tradução livre para o português, sob demanda.

De acordo com artigo publicado pela Revista de Radiodifusão sobre Pesquisas em Ambientes Digitais, em 2013, a *Netflix*, empresa global provedora de filmes e séries de televisão via transmissão

por assinatura, já contava com mais de 30 milhões de assinantes mundo afora (2013, p. 45, *apud VARIETY, 2013*). Esse impressionante número colocou em discussão a rápida migração do público rumo à plataforma e a um novo tipo de consumo de conteúdo, onde há uma quebra da linearidade a qual estávamos acostumados com a televisão, onde não tínhamos a possibilidade de escolher quando e onde consumir um conteúdo. Agora, o público tinha o poder de quebrar essa linearidade. Essa disrupção em grande escala é citada por Tim Wu na obra *Impérios da Comunicação. Do telefone à Internet, da AT&T ao Google*, onde atesta que “o Ciclo é impulsionado por inovações disruptivas que destronam indústrias até então vicejantes, levam poderes dominantes à falência e mudam o mundo. Essas inovações são extremamente raras, mas são elas que fazem o ciclo se mover”. (WU, 2010, pág 29).

O Jornalismo como produto na era on-demand

Levando em conta as evidências aqui exploradas, existe uma clara migração do público rumo às plataformas digitais e ao consumo *on-demand*. Dentro desse novo universo, o jornalismo também vem aos poucos conquistando seu espaço. Mas, invariavelmente, acaba tendo que modificar estruturalmente a forma de contar histórias para se adaptar ao novo contexto e forma de consumo e, por consequência, acaba esbarrando em diversos tabus da profissão, como a transformação do produto jornalístico em uma peça mercadológica. Tema discutido no artigo *Jornalismo E Globalização: Uma Análise Dos Novos Rumos Da Profissão*.

As inovações tecnológicas e comunicacionais trouxeram à atividade jornalística uma amplitude global jamais vista. Dissociar a globalização da comunicação da globalização econômica é impossível, já que a difusão de informações está diretamente ligada a manutenção do sistema capitalista onde o liberalismo econômico é seu carro-chefe. (BARROS; CALEIRO, 2012)

No entanto, é inegável que esse movimento digital apresentou um novo mercado em ascensão para produções audiovisuais de cunho jornalístico. Ou seja, um novo “espaço” a ser ocupado por profissionais da comunicação em tempos de grandes cortes em redações de jornais. Segundo pesquisa elaborada por Ricardo Gandour, “83% dos jornais brasileiros reportam redução de profissionais no período de 10 anos” (2019).

Mas, para que as produções jornalísticas consigam se encaixar dentro dessas plataformas digitais - sem perder sua relevância e, ao mesmo tempo, ser um produto atrativo para o consumidor - a forma como conhecemos o Jornalismo teria de se modernizar para se adaptar a esse ambiente virtual. Aos poucos, é possível observar novos formatos emergindo dentro desse contexto, representados por séries e longas documentais, pautados pela apuração jornalística, mas com uma roupagem mais cinematográfica.

Um caso de sucesso é a parceria que vem sendo estabelecida entre o Jornalismo da TV Globo e a plataforma de *streaming* do conglomerado, a Globoplay. A colaboração já rendeu produções como *Em Nome de Deus*, minissérie que conta a história de João de Deus, um médium brasileiro que gerou controvérsia após ser apontado como assediador por vítimas que vieram a público para denunciar o caso. A produção, conduzida pelos Jornalistas Pedro Bial e Camila Appel, reúne entrevistas com vítimas e seguidores do médium e uma reconstituição da história através de um grande trabalho de investigação, resgate de arquivos e apuração jornalística. Essa e outras obras documentais, como *Marielle - O Documentário*, e o mais atual *A Corrida das Vacinas*, também da plataforma Globoplay, apresentam novas maneiras de se fazer e reconhecer o Jornalismo audiovisual.

As narrativas das produções citadas acima partem do princípio fundamental do jornalismo de se oferecer informação de interesse público, denunciar, colocar um holofote sob temas que precisam ser discutidos, etc. No entanto, suas estruturas e maneiras de se contar uma história seguem técnicas básicas de construção de roteiro que nos remetem à prática do cinema a fim de prender a atenção do espectador e informar enquanto entretém. Na série *A Corrida das Vacinas*, ao final de cada episódio, o roteiro deixa um gancho e uma história importante a ser resolvida no próximo episódio. Técnica conhecida como *cliffhanger ending*, “uma história ou situação, geralmente perigosa ou de grande importância, em que dois resultados opostos são possíveis e você não sabe o resultado até o último momento” (CAMBRIDGE DICTIONARY, 2021). Além de apresentarem um novo cuidado com a imagem, contando com uma direção de fotografia minuciosa, correção de cor em pós-produção e trilha sonora original. É o que afirma Daniel Torres, cinegrafista do Documentário *A Corrida das Vacinas* sobre as decisões tomadas na direção de fotografia da série, um marco da quebra no formato tradicional veiculado na TV:

A nossa maior preocupação era fugir dos métodos de filmagem típicos de um telejornal diário. Esse caminho nos levou a escolher equipamentos mais adequados para o cinema e a abrir mão do recurso do slow motion, por exemplo, muito utilizado no Fantástico. [...] Ao mesmo tempo em que buscávamos um registro fiel da realidade, o cinema também abre essa porta que é a correção de cor, um recurso que descola um pouco o filme do mundo real e nos permite trabalhar algumas nuances, transmitir mensagens através da cor, como uma atmosfera mais fria no interior de um hospital em São Paulo, utilizando tons de ciano e uma cor de pele mais pálida, ou um mundo mais vivo, quente e colorido nas imagens dos países que trataram a questão das vacinas com mais seriedade e agora colhem os frutos, já quase sem restrições. (informação verbal)⁴

CONCLUSÃO

Levando em conta a atual configuração social, totalmente globalizada e interconectada - onde as barreiras físicas, geográficas e culturais são derrubadas - a cultura e as formas como as vivenciamos e manifestamos também mudaram. Hoje, em questão de segundos, é possível termos notícias, imagens e vídeos de acontecimentos ocorridos a milhares de quilômetros de distância. Dentro desse contexto, as plataformas de *streaming* ganharam grande espaço no gosto do público. Nesse novo espaço de conteúdo, podemos ter acesso a produtos fora do eixo convencional *hollywoodiano*, além de podermos escolher quando e como assisti-los. Além dessa quebra de linearidade, outra modificação veio através do encurtamento das fronteiras e distâncias de conteúdos produzidos em diferentes campos do globo. Dessa forma, é possível observar gradativamente um processo de padronização natural das produções, a fim de que essas possam ser consumidas e “lidas” com facilidade em qualquer parte do mundo.

Nesse fluxo de grande acesso a diversos tipos de conteúdos, os documentários (em forma de longa, curtas ou séries) também ficaram mais acessíveis ao grande público - antes mais restrito a canais e audiência mais alternativos. Nesse contexto, o jornalismo pôde encontrar uma forma de também começar a ocupar esse novo mercado de trabalho oferecido pelas plataformas de *streaming*,

⁴ Entrevista concedida por TORRES, Daniel Castorino. Entrevista I [16.05.2021]. Entrevistador: Laura Isern, 2021, via aplicativo de mensagem

levando em consideração a tendência de enxugamento dos quadros de funcionários em redações de jornais e revistas Brasil afora.

Mas, para poder adentrar esse novo universo e conquistar a atenção do espectador, imerso num ambiente repleto de opções nos mais variados formatos, o jornalismo precisaria se adaptar, trazendo uma nova roupagem para si nas plataformas digitais, a notícia/informação precisa manter sua relevância por mais tempo, dando maior abertura para pautas e temas menos factuais, diferente do que oferecem os formatos já consolidados na TV aberta - focados no *hard news*. A abertura deste novo espaço de produção para o Jornalismo acaba por aproximá-lo a um ambiente de linguagem cinematográfica, com um maior respiro e tempo de produção, sendo possível um maior aprofundamento nos temas retratados, podendo, portanto, mostrar além daquilo que vemos e ouvimos todos os dias na TV, rádio, jornais e portais de notícias. No documentário, por exemplo, mais parecido com o que faz o cinema, é possível escolher “mostrar” em vez de “contar”. Ou seja, contar uma história cativante com começo, meio e fim.

De acordo com o levantamento bibliográfico, esse processo intenso de troca de informações e conteúdos através do globo está diretamente relacionado com a globalização e digitalização da cultura, transformando também a forma como o homem constrói sua identidade e visão de mundo. Em levantamento na obra de Antonio Miranda, foi possível verificar que existe, através da globalização, uma expansão da mercantilização da produção intelectual - o que, inevitavelmente, veio para modificar estruturalmente os padrões culturais - cada vez mais padronizados e unificados. Segundo ele, esse processo favorece a remoção dos nossos relacionamentos e de nossas referências de vida de contextos locais para contextos transnacionais” (2000). Logo, é possível observar o surgimento de uma cultura global, facilmente consumível em qualquer canto do mundo. Para que isso seja possível, é inexorável o processo de “empacotamento” do conteúdo cultural, uma padronização capaz de torná-lo mais fácil de ser consumido por qualquer pessoa, independente de suas raízes culturais. Processo facilitado pela tecnologia digital e a possibilidade de mercantilização da informação e da cultura em escala global.

Nesse contexto, a palavra “cultura” ganha cada vez mais a significância de um conjunto de costumes e vivências compartilhadas por uma sociedade, trazendo um senso coletivo à expressão. Sendo a cultura uma expressão da totalidade da vida social do homem, é possível concluir que, na atualidade, que nossos costumes e manifestações tendem a se padronizar e apresentar-se cada vez mais “híbrida e multifacetada” (1999). Isso porque, devido a evolução tecnológica e a Internet, as produções culturais já não esbarram mais em fronteiras. Um exemplo importante desse grande compartilhamento de produções é a plataforma de *streaming* Netflix. Através dela, podemos acessar conteúdos diversos, provenientes de diferentes países, a qualquer momento. Com isso, grande parte de seus produtos seguem um formato de produção e linguagem bastante parecidos, o que, para muitos, pode significar a perda de uma identidade artística dentro do sistema audiovisual. Porém, por outro lado, contribui com o fomento de produções culturais em diversas nações. Além disso, a chegada das plataformas de *streaming* mudou também a maneira que consumimos conteúdo. Agora somos nós quem decidimos quando e onde consumi-lo, fenômeno conhecido como *on-demand* - em tradução livre para o português, sob demanda.

Para se inserir com naturalidade nesse novo ambiente, o Jornalismo vem se reinventando e se apresentando em novos formatos como séries, longas documentais, animações, todos pautados pela apuração jornalística, mas com uma roupagem mais cinematográfica. Um caso de sucesso é a parceria que vem sendo estabelecida entre o Jornalismo da TV Globo e a plataforma de *streaming* do

conglomerado, a Globoplay. Dessa colaboração surgiram obras como *Em Nome de Deus*, *Marielle - O Documentário*, *Cercados* e *A Corrida das Vacinas*. As produções citadas partem todas do princípio fundamental do jornalismo de se oferecer informação de interesse público, mas com uma estrutura narrativa diferenciada. Nelas é possível notar técnicas básicas de construção de roteiro que nos remetem à prática do cinema, a fim de prender a atenção do espectador e informar enquanto entretém. Conclui-se, portanto, que as plataformas digitais não vieram para derrubar ou substituir as formas tradicionais de se fazer jornalismo, mas, sim, para ampliar o universo de possibilidades para os profissionais da área - incluindo também novos formatos de se reportar uma notícia ou informação, abrindo espaço para um cruzamento proveitoso entre diversas áreas da comunicação visual, como o cinema, a fotografia, o design, etc.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Marcos César. **Cidadania e direitos num mundo globalizado**. Perspectivas, São Paulo, n. 22, 95-107, 1999.

BARROS, Kelen Maria Ribeiro de; CALEIRO, Maurício de Medeiros. Jornalismo E Globalização: Uma Análise Dos Novos Rumos Da Profissão. In: **INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO**, 17., 2012, Viçosa. Artigo. Ouro Preto: 2012. p. 1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-2047-1.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2021.

CAMBRIDGE DICTIONARY (Inglaterra). **Cliffhanger**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/cliffhanger>. Acesso em: 04 jun. 2021

CESNIK, Fábio de Sá; BELTRAME, Priscila Akemi. Globalização e seus atributos. In: **Globalização da Cultura**. Barueri: Manole, 2005. Cap. 1, p. 1. (Série Entender o Mundo). Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=3M63GuosEjwC&oi=fnd&pg=PA1&dq=cultura+e+globaliza%C3%A7%C3%A3o&ots=cSveS8zdjJ&sig=w_QNsSMAbrby7thXlfQKoGhjyL8#v=onepage&q=cultura%20e%20globaliza%C3%A7%C3%A3o&f=false. Acesso em: 27 mar. 2021.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**: a invenção do conceito científico de cultura. Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1996.

GANDOUR, Ricardo. **Jornalismo em retração, poder em expansão: como o encolhimento das redações e o uso crescente de redes sociais por governantes podem degradar o ambiente informativo e prejudicar a democracia**. 2019. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Ciências da Comunicação, Eca, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-23072019-114456/publico/RicardoGandour.pdf>. Acesso em: 16 maio 2021.

GERVILLA, Lucas Rossi. **Fora da Capital – Oficina de documentários em vídeo digital**. 6. ed. São Paulo: Ia-Unesp, 2020. 16 p. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/17920>. Acesso em: 23 abr. 2021.

Gomes, C., França, R., Barros, T. & Rios, R. (2015) **Spotify: streaming e as novas formas de consumo na era digital**. Anais do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Natal, RN, Brasil.

ISERN, Laura. **Entrevista a Daniel Castorino Torres** concedida por mensagem em 16.05.2021

MARTINEZ, Monica. **Jornalismo literário, cinema e documentário**: apontamentos para um diálogo entre as áreas. Revista Comunicação Midiática, v. 7, n. 2, p. 99-116, maio 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/lhernand/Downloads/Dialnet-JornalismoLiterarioCinemaEDocumentario-4413031%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/lhernand/Downloads/Dialnet-JornalismoLiterarioCinemaEDocumentario-4413031%20(2).pdf). Acesso em: 13 maio 2021.

MIRANDA, Antonio. **Sociedade da informação: globalização, identidade cultural e conteúdos**. *Ci. Inf.* [online]. 2000, vol.29, n.2, pp.78-88. ISSN 1518-8353. <https://doi.org/10.1590/S0100-19652000000200010>. Acesso em: 14 maio 2021.

OLIVEIRA, Priscila Damiane de; FROGERI, Rodrigo Franklin. **PLATAFORMAS DE STREAMING E A MUDANÇA NA DINÂMICA DOS MERCADOS**: uma análise na perspectiva dos consumidores. In: SIMGETI, 6. Varginha: 2020. p. 1-32. Disponível em: researchgate.net/profile/Rodrigo-Frogeri/publication/348234275_STREAMING_PLATFORMS_AND_THE_CHANGE_IN_THE_DYNAMICS_OF_THE_MARKETS_an_analysis_from_the_consumers%27_perspective/links/5ff46382299bf14088708ca4/STREAMING-PLATFORMS-AND-THE-CHANGE-IN-THE-DYNAMICS-OF-THE-MARKETS-an-analysis-from-the-consumers-perspective.pdf. Acesso em: 04 jun. 2021.

QUANDT, Thorsten; FRISCHLICH, Lena; SCHATTO-ECKRODT, Tim; BOBERG, Svenja. Fake News. In: **VOSS**, Tim P.. The International Encyclopedia of Journalism Studies. s: Wiley Blackwell, 2019. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118841570.iejs0128>. Acesso em: 12 maio 2021.

RODRIGUES, Ana Maria da Silva *et al.* **Globalização, cultura e sociedade da informação: globalização enquanto processo**. In: RODRIGUES, Ana Maria da Silva *et al.* Globalização, cultura e sociedade da informação: globalização enquanto processo. Belo Horizonte: -, 2001. p. 98. Disponível em: http://www.ufrgs.br/laviecs/edu02022/portfolios_educacionais/t_20061_m/Leandro_Raizer/globalizacao_e_cultura.pdf. Acesso em: 26 mar. 2021.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. 2014, São Paulo. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-25532014000100020&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 23 abr. 2021.

TOMLINSON, John. Globalization and Culture: globalization as complex connectivity. In: TOMLINSON, John. **Globalization and Culture: globalization as complex connectivity**. Chicago: University Of Chicago Press, 1999. Cap. 1. p. 1-25. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=N9IgIGn2OG0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 26 mar. 2021.

TYLOR, Edward B. 1871. **La civilization primitive**. 2 vol. Paris: C. Reinwald

VARIETY, 2013. **Netflix surpasses HBO in U.S. -subscribers**. Disponível em <<http://variety.com/2013/digital/news/netflix-surpasses-hbo-in-u-s-subscribers1200406437/>>

WU, T. **Impérios da Comunicação**. Do telefone à Internet, da AT&T ao Google. Editora Zahar, 2010.

LETRAMIENTO CRÍTICO: CONSIDERACIONES Y PRACTICAS EN CLASES DE LENGUA EXTRANJERA

Kelly de Melo Nogueira Loureiro (UEMS/PPGL/CG)

Adriana Lúcia de Escobar Chaves de Barros (UEMS/PPGL/CG)

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo hacer consideraciones científicas sobre el letramiento crítico y sus matices aplicados al contexto escolar. El trabajo surgió de las preguntas motivadoras: ¿Qué son los letramientos en la práctica? ¿Qué es realmente letramiento crítico? ¿Es posible promover el letramiento crítico en las clases de lenguas extranjeras? La investigación se inserta en el repertorio de estudios lingüísticos, ya que contempla condiciones de interacción permeadas por el lenguaje. Para la realización de este ensayo se eligió una metodología cualitativa, consistente en una revisión de la literatura basada en autores que sustentan la base teórica, a saber: Cope; Kalantzis (2017), Leite (2014) y Mattos (2014), entre otros, debidamente referenciados en el cuerpo del texto, e investigación de campo con miras a la elaboración de un informe. Las reflexiones presentan, discuten y revisan conceptos que aluden el letramiento y letramiento crítico, delineando al lector el contenido y esencia de los términos, así como sus concepciones; La trayectoria de investigación discute los roles de la escuela y el docente, la primera como agencia de letramiento y la segunda como principal agente de lo letramiento crítico en el aula, los argumentos también debaten el uso de lo letramiento crítico aplicado a la enseñanza del inglés. Asociado a la discusión teórica, presentaremos una secuencia de actividades basadas en los conceptos de letramiento y letramiento crítico, realizadas en clases de lengua inglesa en una clase de noveno año de los grados finales de Educación Primaria en un colegio de la Red Educativa Estatal, en Campo Grande MS. La tesis final demuestra un resultado positivo, concluyendo que, además de responder a las preguntas generadoras, demostró que el letramiento crítico puede y debe aplicarse a la enseñanza del idioma inglés como un mecanismo liberador para la inclusión, pudiendo promover e instigar la criticidad del estudiante, ampliar horizontes y contribuye a sacar al alumno del estado de alienación.

Palabras clave: Letramiento crítico. Prácticas. Clases de lengua extranjera

INTRODUCCIÓN

El letramiento y sus matices son temas que han atraído la mirada de los estudiosos de las lenguas durante las últimas décadas, de carácter integral, el tema es sujeto de nuevas investigaciones que suman fuerza, resaltando los rostros e interfaces de un proceso que involucra y promueve lectura integral y global del objeto de estudio y actúa en la formación crítica del individuo.

Poco a poco, las palabras letramiento, letramientos y letramiento crítico ingresaron a los espacios dedicados al conocimiento y comenzaron a componer el repertorio léxico de los profesionales de la educación que mantienen en común el desafío de promover, esta incitación es el hecho que justifica la presente investigación que trabaja en la continuidad de las reflexiones y demuestra la práctica de lo letramiento crítico en el salón de clases.

En este artículo invertimos en un estudio cualitativo acerca de lo letramiento crítico, vinculado a una revisión de literatura, presentamos la demostración de prácticas en clases de lengua extranjera con el fin de colaborar con las discusiones en el campo de los estudios lingüísticos, respondiendo a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son letramientos en la práctica? ¿Qué es realmente lo letramiento crítico? ¿Es posible promover el letramiento en las clases de lenguas extranjeras?

En un intento por componer respuestas a las preguntas generadoras, lo letramiento, especialmente el letramiento crítico, se discute en las secciones de este ensayo, la investigación construye sus consideraciones a partir de teóricos de referencia que trabajan en el tema como: Kalantzis; Cope y Pinheiro (2020), Leite (2014), Mattos (2014), Santos (2011) entre otros a los que se alude a lo largo del texto.

La tesis revisita conceptos y presenta lo letramiento crítico como una herramienta capaz de promover un cambio significativo que lleve al lector a un mundo de horizontes expandidos y significados comprensivos con ojos críticos, y así, lo libere de los lazos de la alienación.

ACERCA DE LOS LETRAMIENTOS

Las investigaciones realizadas sobre letramiento, nuevos letramientos, multiletramientos dieron un nuevo significado a la escritura, concibiéndola como un hecho social, desde entonces la lectura y la escritura ya no son solo tareas de alfabetización y el proceso de letramientos se ha convertido en una tarea continua.

Alfabetización y letramiento son conceptos diferentes, ya que afirman Kalantzis; Cope e Pinheiro (2020):

Mientras que la alfabetización, por ejemplo, implica reglas y su correcta aplicación, el letramiento abarca principalmente formas de afrontar los desafíos de enfrentarse a un tipo de texto desconocido y poder buscar pistas sobre su significado sin la barrera de sentirse alienado por él y / o excluido de él. (KALANTZIS; COPE; PINHEIRO, 2020, p.23) nuestra traducción.

Al leer la cita anterior, tenemos que el letramiento está dirigido directamente a los significados del texto, los significados en sí mismos, las reflexiones que se pueden extraer de ellos y el sentimiento de criticidad en relación con lo que está escrito.

Kalantzis; Cope y Pinheiro (2020, p.23-24) Aclaran que “los letramientos se tratan de lidiar con la comunicación en un contexto desconocido y aprender de sus éxitos y fracasos”.

La construcción de significados es promovida por letramientos como afirman Kalantzis; Cope e Pinheiro (2020) Estos autores los entienden como una valiosa herramienta, el trabajo a través de lo letramiento es capaz de abrir nuevos caminos.

La capacidad de trabajar a través de alfabetizaciones (diferentes y plurales) abre caminos para la participación social, en los que se pueden formar aprendices con distintas experiencias y vivencias culturales, sociales y económicas para construir significados y triunfar. (KALANTZIS; COPE; PINHEIRO, 2020, p.24) nuestra traducción.

Para interactuar en la sociedad, el individuo necesita no solo dominar las técnicas de decodificación, sino también comprenderlas en un sentido amplio. Las personas no letradas se vuelven convincentes y no pueden entender más allá del código, quedando así al margen de la exclusión y totalmente sujetas a la alienación como aclara Mattos (2014):

Lo letramiento se ha convertido en un punto de diferenciación entre los propios seres humanos, separando a los letrados de los no letrados, y atribuyendo características específicas - y más valoradas culturalmente - a los letrados, como la inteligencia, la modernidad y la moralidad, y vinculando a las personas y culturas alfabetizadas con la noción de civilización. Incluso entre personas y culturas letradas, lo letramiento puede tomarse como un punto de diferenciación. (MATTOS, 2014, pág.109) nuestra traducción.

Los letramientos son, por tanto, mecanismos que permiten al hombre relacionarse con la sociedad y el mundo, los conceptos sobre letramientos son recientes, pero capaces de hacernos entender la lectura y la escritura como una práctica social.

El mundo actual requiere de seres letrados y no meramente decodificadores, es decir, requieren lectores de contextos que se ocupen de la comunicación y a partir de ella construyan significados, el letramiento se impone al hombre moderno, ya que todo desafío que impregna la formación es una tarea de educación, con el letramiento no es al revés, y la escuela se ha convertido en el espacio ideal para promover los letramientos.

La escuela como agencia, el docente como agente de letramientos

La escuela es el espacio ideal para promover y fomentar lo letramiento, en eso que se construyen y ponen en práctica conocimientos, algunos autores la entienden como una importante agencia de letramiento. Santos (2011) considera el término agencia relacionado con los verbos actuar, actuar, intervenir y operar, precisamente por eso está directamente relacionado con lo letramiento, concepto que rige la acción, el actuar, la intervención y el funcionamiento social.

Siguiendo el pensamiento de Santos (2011), la principal agencia de letramiento es la escuela, ya que forma parte de su función social de promover lo letramiento y formar ciudadanos letrados y críticos, por lo que es claro que la educación escolar comparte varias misiones importantes. y desafíos, todos impregnados por lo letramiento.

El letramiento tiene como objetivo la lectura y la escritura como prácticas sociales, para Santos (2011) todos los sujetos (personas, docentes, estudiantes, comunidad) son considerados agentes que promueven lo letramiento, actuando directamente en el contexto del mundo, la sociedad, el habla, la lectura y la escritura; para el autor, en el contexto escolar, el docente es el agente que destaca y merece atención.

Sin duda, el rol del docente en el proceso de enseñanza y aprendizaje es de total relevancia, y también son muy relevantes los desafíos que enfrentan estos profesionales en su práctica docente diaria. Lo letramiento es un proceso constante, tanto docentes como alumnos están y estarán en una alfabetización que involucra diversas prácticas de escritura, lectura, interpretación, ideologías,

teorías, comprensión del mundo y varios otros factores que impregnan la construcción de significados.

Escribir ya no es solo ordenar, codificar, decodificar letras y palabras que cumplen con un estándar, los estudios sobre letramiento lo han destacado como un hecho social que expresa información explícita e implícita cargada de elementos que repercuten en sus contextos de producción, la escritura es como este, un campo de relaciones que involucra conceptos, contextos y sujetos.

Sobre la relación entre la práctica escrita y la agencia, Santos explica que:

Nuestra práctica escrita está estrechamente ligada a la agencia: cuanto más conocimiento tengamos del idioma y mayor sea nuestra reflexión sobre los temas que nos involucran, mayor será también nuestro poder de agencia, ya que será posible, a partir de estos recursos, cuestionar actitudes de para modificar conductas o situaciones. Por tanto, en el contexto de la agencia, la escritura es vista como un medio social, y no solo como una forma textual, porque a partir de ella tiene lugar la acción. (SANTOS, 2011, p.07) nuestra traducción.

La agencia que aborda Santos (2011) es la escuela que opera desde los mecanismos de letramientos, en la cual la escritura como práctica social promueve la reflexión y de ella emanan voces con potenciales posturas cuestionadoras, también sabemos que otro gran desafío para la escuela es Para hacer que el alumno se interese y tenga sed de conocimiento, e incluso que lo entienda como algo que se puede valorar, cuando la agencia promueve lo letramiento, le permite al alumno ingresar al mundo de la escritura y no solo atravesarlo.

El poder cuestionador y modificador de agencia mencionado por Santos (2011) es algo sumamente positivo para el desarrollo de la sociedad, pues si a través de lo letramiento la escuela puede cambiar actitudes, también puede recuperar a jóvenes inmersos en el mundo del desinterés y alienación, además, puede desarrollar estrategias que involucren y ayuden a cambiar las actitudes hacia el medio ambiente, entre otras intervenciones positivas en la vida de los ciudadanos y la sociedad.

SOBRE EL LETRAMIENTO CRÍTICO

El letramiento crítico promueve un nuevo tratamiento del texto, entendiéndolo como un espacio lleno de sentidos y significados que reflejan la cultura de un pueblo, las manifestaciones escritas se convierten en lugares de voces, interacciones, integración y sobre todo prácticas sociales.

Así, lo letramiento crítico es el mecanismo de lectura que comprende el texto de manera contextual, considera factores sociales, históricos, ideológicos, intenciones, marcas de oralidad, entre otros aspectos que permean una producción escrita, una palabra escrita o una manifestación del lenguaje. Mattos (2014) afirma que:

Los nuevos letramientos abrazan una noción del lenguaje como práctica social y la comprensión de que es necesario proporcionar el desarrollo del sentido crítico de los ciudadanos / estudiantes, permitiendo cuestionar, analizar y cuestionar las relaciones de poder existentes, con miras a generar cambio social. (MATTOS, 2014, pág.103) nuestra traducción.

Parece que el letramiento crítico ve el lenguaje como algo material sobre el cual el individuo letrado toma una mirada crítica, es decir, una mirada estratégica, no lee solo para conocer la trama, o

para decodificar el texto, el lector ideal debería leer y mirar. más allá del texto, podrá interpretar el subtexto y argumentos de lo expuesto por el autor.

Formar sujetos críticamente letrados Kalantzis; Cope y Pinheiro (2020) proponen la pedagogía de los letramientos críticos o la pedagogía crítica.

La pedagogía crítica involucra a los estudiantes como actores sociales, planteando temas de interés tanto local o personal como global o público, permitiéndoles identificar los problemas y desafíos actuales. (KALANTZIS; COPE; PINHEIRO, 2020, p.24) nuestra traducción.

La pedagogía de los letramientos críticos busca formar lectores que comprendan la construcción de significados, entendiendo que no debemos ceñirnos a los conglomerados de reglas previamente establecidas, lectores críticos que busquen soluciones a los problemas de la sociedad, tomen decisiones sin influencias de terceros y defiendan sus ideas.

Lo letramiento en una perspectiva crítica requiere que el lector tenga un pensamiento crítico, que se deje llevar a reflexionar un mismo texto en diferentes puntos de vista, y comience a cuestionar el contenido leído, para ello es necesario que la educación del lector también sea crítica, de lo contrario estará condenado a la alienación.

Letramiento crítico y enseñanza de lenguas extranjeras

Según Leite (2014 p.58), la globalización ha traído el estatus de idioma mundial al inglés, que ha sido el idioma más importante con fines comerciales. Leite (2014) afirma que la enseñanza de lenguas extranjeras ha sufrido varias reestructuraciones relacionadas con los métodos utilizados en las escuelas con el fin de encontrar la mejor manera de promover un aprendizaje eficiente.

En el contexto brasileño, la enseñanza de lenguas extranjeras fue instituida con fines comerciales en 1808 por la familia real portuguesa. Respecto a la existencia, justificación y métodos de enseñanza de lenguas extranjeras, Leite (2014) afirma que:

[...] Su existencia se justifica por las necesidades de comunicación entre los pueblos, principalmente por intereses comerciales. En este período inicial prevaleció el método directo (en adelante MD), en el que se estableció un contacto directo con la lengua de destino sin la intermediación de la lengua materna. Posteriormente, hubo un período en el que no se tiene constancia de qué métodos se utilizaron para el proceso de enseñanza / aprendizaje de lenguas extranjeras. Sin embargo, la enseñanza de FL siguió siendo necesaria para la comunicación humana en varios aspectos, surgiendo así otros métodos como la Gramática y la Traducción (GT), que se basaba en la lectura, la escritura y la traducción y, con ello, no valoraba la oralidad. mucho. Alrededor de 1950 a 1960, surgió en Estados Unidos el método audio-lingual (AL), que llegó a Brasil entre 1960 y 1970. Este enfoque basado en el conductismo tenía la propuesta de condicionar al aprendiz a utilizar la lengua a través de la repetición y la memorización. Sin embargo, fue a mediados de la década de 1970 cuando surgió el método comunicativo que guió la enseñanza de la LE para la comunicación. (LEITE, 2014, p.58-59) nuestra traducción

La cita anterior nos permite entender que a lo largo de la historia el hombre ha ido adaptando y experimentando diferentes formas de enseñar el idioma inglés, desde el contacto directo con el idioma, la traducción, la repetición de palabras ligadas a la memorización y los métodos comunicativos.

Es de destacar que todos estos métodos surgieron como innovaciones y se adaptaron a las necesidades de las personas que compartían la misión de aprender y enseñar inglés, todos los métodos contribuyeron de alguna manera a la mejora de la enseñanza del idioma inglés.

A pesar de la importancia de los métodos, actualmente vivimos con la urgencia de hacer que el alumno reconozca la necesidad y aplicabilidad de la enseñanza de una lengua extranjera, y también el desafío de hacer que el ciudadano tenga una posición crítica. En otras palabras, el momento exige que el alumno reconozca realmente el uso de la lengua y el significado de su uso para su participación ciudadana.

Leite (2014) señala que:

Aprender inglés en la escuela ha sido un proceso que involucra muchas tensiones por parte del alumno, ya que la ideología impregnada socialmente se basa en el hecho de 'correcto o incorrecto' - del lenguaje homogéneo. En esta concepción, el hablante ideal debe ser el que utilice correctamente la lengua y, por tanto, quienes no se correspondan con estos supuestos ideológicos de aprender un LE terminan siendo excluidos del proceso de enseñanza / aprendizaje porque creen que no son capaces para comunicar y para no ver sentido en el estudio de la misma. (LEITE, 2014, pág.68) nuestra traducción.

Por lo tanto, inferimos que la enseñanza de lenguas extranjeras, especialmente el inglés, no puede imponer o etiquetar al alumno como: sabes, no sabes, tienes razón, estás equivocado; posiciones radicales como estas han hecho que el estudiante / aprendiz se sienta frustrado durante el proceso de enseñanza y aprendizaje y comience a no reconocer el propósito y el significado del idioma.

Leite (2014) advierte que:

Es posible que la escuela, con su heterogeneidad, prepare al alumno para utilizar el inglés en situaciones reales, teniendo en cuenta diferentes factores que impregnan al individuo. Uno de los aspectos a observar por la escuela actual es el uso de las tecnologías de la información y la comunicación, ya que con el auge de las redes sociales, las formas de comunicarse han ido cambiando y el idioma inglés en muchos aspectos ha sido parte del escenario de los educandos. en contextos de interacción diferentes a los impresos por la escuela. (LEITE, 2014, p. 06) nuestra traducción.

A través de lo letramiento crítico, el lenguaje se utiliza en función de situaciones reales en la vida del alumno. Parece entonces que la propuesta de lo letramiento crítico responde a los deseos de contextualización de la realidad del alumno, pero aun así, podemos preguntarnos: ¿cómo hacer o acercar este contexto al aprendiz? ¿O cómo hacer que el alumno comprenda el uso de una lengua extranjera en su vida diaria?

Las respuestas a las preguntas anteriores aún se están construyendo, esta investigación colabora en un intento de responderlas de acuerdo a un contexto específico. Sabemos que lo letramiento concibe la escritura como una práctica social y que a nuestro alrededor nos encontramos todo el tiempo con una lengua extranjera, nuevamente nos remitimos a lo que nos sugiere Leite (2014):

[...] Las teorías de los nuevos letramientos, con un enfoque en lo letramiento crítico, explican esta importancia de que el alumno debe participar de la realidad que lo envuelve de manera crítica y reflexiva, buscando actuar socialmente. Hoy en día es importante pensar en posturas que contribuyan a la producción de significado (LEITE, 2014, p.68) nuestra traducción.

Como se aprecia en la cita anterior, el letramiento crítico propone la participación y el posicionamiento crítico y reflexivo en la sociedad, el entorno del alumno está lleno de términos y palabras escritas en un idioma extranjero. Corresponderá entonces al docente / agente orientar el reconocimiento de estos términos y sus funciones, fomentando la observación atenta del alumno en relación al número de palabras que componen el espacio en el que nos insertamos, como la identificación de palabras escritas en lengua extranjera en las fachadas de comercios y publicaciones en redes sociales.

Comprender los términos que aparecen en los dispositivos electrónicos y digitales son importantes para el manejo de las máquinas, la música internacional que trae la cultura del otro y el propio espacio virtual, los juegos electrónicos y las redes sociales traen un abanico de información en inglés, solo con estos ejemplos ya contamos con innumerables posibilidades que se pueden utilizar en metodologías en clases de lengua extranjera.

Otro punto a ser observado y discutido aquí es el rol de las nuevas tecnologías, ampliamente utilizadas por los jóvenes que hoy participan en diferentes sociedades, la sociedad del mundo real y la sociedad virtual, donde se da la interacción, las redes sociales también pueden ser un material muy rico para el promoción de lo letramiento crítico en lengua extranjera, ya que contienen innumerables contenidos, términos y expresiones en lengua extranjera.

El uso de la tecnología ofrece un nuevo significado a las clases de inglés, ya que el recurso tecnológico en sí es atractivo para el alumno y, cuando está vinculado al uso del idioma, contextualiza y promueve lo letramientos como explica Leite (2014) en el siguiente extracto.

Por lo tanto, la tecnología se presenta como una forma para que el docente dé un nuevo significado a las clases de LI, apropiándose de las redes sociales, como Facebook, para expandir las discusiones e integrar al aprendiz de inglés con el mundo a través de prácticas discursivas que lo hagan participar críticamente en sociedad a través de estrategias no tan tradicionales en el ámbito escolar, pero que hay que pensar en ellas para ser gestionadas por la escuela. (LEITE, 2014, pág.68) nuestra traducción

Por ahora, podemos concluir que lo letramiento crítico es una faceta de lo letramiento que valora la capacidad crítica del lector y parte del sentido del mundo en el que se inserta el individuo, la lengua inglesa y exige una nueva actitud por parte de los profesionales.

Se entiende aquí a los docentes como los principales agentes de letramiento, que deben pasar del contexto al texto y viceversa. A menudo buscamos significado en las gramáticas o simplemente en lo que ya está listo, lo letramiento crítico plantea el desafío de llevar el mundo del alumno a clase y darle significado a través del lenguaje.

Letramiento crítico: informe de práctica

Este informe se basa en una situación real de la práctica de lo letramiento crítico en el salón de clases, que se aplicó como mecanismo para el desarrollo de habilidades, la recuperación del aprendizaje y el interés en una clase de primaria de noveno grado en una escuela estatal en las afueras de la MS Campo Grande, optamos por no revelar el nombre de la institución para que el foco se dé a la situación reportada.

Situación generadora: al finalizar el segundo semestre académico de 2021, lo profesor de lengua inglesa de la clase A de noveno grado y la coordinación pedagógica observaron que durante

el periodo los estudiantes mostraron menor interés por las clases de lengua inglesa, el ritmo de entrega de actividades y la el rendimiento de la clase había sufrido un declive gradual.

Preocupados por la situación, buscaron soluciones, reflexionando inicialmente sobre el período pandémico, las condiciones socioemocionales de los estudiantes, el aprendizaje remoto, problemas de acceso y otras mitigaciones que podrían estar perjudicando el aprendizaje, sin embargo, al observar los resultados de los estudiantes en otras materias, encontraron discrepancias que los llevaron a excluir factores de acceso, ya que a pesar de estar en educación remota, toda la clase estaba realizando actividades y participando en clases sincrónicas en componentes curriculares como: lengua portuguesa, matemáticas, ciencias, historia, geografía y educación física.

Posteriormente, realizaron un estudio del material utilizado en las clases de lengua inglesa, contenidos, textos, medios y también la metodología empleada en las clases, encontraron que el foco estaba siendo mayor en los contenidos y ejercicios gramaticales, privilegiando tiempos, modos y formas verbales con actividades como: llenar el vacío, pasar al pasado o pasar al futuro, luego encontraron un punto de atención que estaba quitando el interés de los estudiantes en el tema.

Continuando, la coordinación y el docente realizaron lecturas e investigaciones sobre letramientos y llegaron a la conclusión de que las clases de idioma inglés necesitaban un nuevo enfoque que tuviera sentido para el contexto del alumno, utilizaron los conceptos de letramiento crítico y planificaron una metodología de cuatro clases, distribuidos en un total de dos semanas lectivas, al final de este período observarían la participación y desarrollo de los estudiantes y evaluarían todo el proceso.

Una vez iniciada la práctica, a través de la plataforma digital Google meet, el docente inició la primera clase contando el origen, historia e importancia del idioma inglés, el noventa por ciento de la clase siguió la clase sincrónica, ya que les habían advertido que durante la clase recibiría orientación importante sobre la disciplina y se aprobarían trabajos de evaluación; luego el maestro pidió a los alumnos que hablaran de sus impresiones del idioma inglés, durante los discursos demostraron que no entendían muy bien el porqué de la asignatura y que siempre encontraban muy difíciles las reglas gramaticales; Al finalizar la clase, el profesor dirigió la actividad hacia casa, la cual consistió en: la clase debía observar las palabras escritas en inglés que componen su vida diaria, anotarlas y llevarlas a la siguiente clase.

En la segunda clase, realizada por la plataforma digital Google Meet, los alumnos asistieron en la misma proporción, el docente atendió la llamada y organizó un guión de discurso con los alumnos, para que todos pudieran compartir las palabras anotadas y el resultado fue una participación significativa, algunas tenían grabadas más de treinta palabras, las otras solo cinco, fue un momento de fructífera interacción en el que la clase mostró gran interés, continuando, la docente mostró diapositivas explicativas sobre las palabras que forman parte de su vida cotidiana y la etimología de la palabra espectáculo; la maestra notó que los estudiantes estaban emocionados durante la clase, la mayoría dejó la cámara encendida, hecho que nunca antes había sucedido, e informó a los estudiantes sobre el concepto de participar en la clase, lo cual hubiera sido excelente.

En la tercera clase, el profesor comenzó reflexionando con los alumnos sobre la moneda estadounidense, el dólar y su importancia en el mercado financiero, continuó mostrando diapositivas sobre el tema. En esta clase, el docente realizó otra presentación de diapositivas, esta vez con varios puestos de vacunación circulando términos escritos en inglés y palabras de Internet con traducción al inglés para que los estudiantes pudieran percibir la presencia del idioma inglés, y al final, se dirigió como tarea para el hogar, la lectura de un texto sobre algunas curiosidades del idioma inglés y la

reflexión sobre su dominio en el mundo y sus usos, sobre por qué muchas fachadas comerciales contemplan el idioma inglés y la valorización de producciones y productos extranjeros.

En la cuarta y última clase programada para la metodología, los alumnos ya esperaban al docente en el aula virtual, emocionados y llenos de argumentos, realizaron un debate con discursos sobre el dominio de la lengua inglesa en el mundo, explicando todos sus aspectos criticidad sobre el tema, finalizando la práctica, el profesor puso a disposición de los estudiantes un cuestionario a través de la plataforma Google Forms, informó que analizaría las respuestas y que el concepto de la clase había mejorado mucho.

Al finalizar la cuarta clase, el docente y la coordinación se reunieron para analizar los resultados de la participación, interacción, desempeño y resultados del cuestionario. Se desarrollaron mejores aprendizajes y habilidades relacionadas con el posicionamiento crítico, metodología que favoreció lo letramiento crítico trajo de vuelta el interés y el compromiso de los estudiantes que juntos reflexionaron sobre el idioma y expresaron posiciones participando activamente en las clases.

Se reformuló la planificación de las siguientes clases y se continuó con el letramiento crítico en las clases del tercer trimestre, luego de que el consejo de clase, el equipo pedagógico y el docente observaron excelentes resultados en la clase de inglés y compartieron la experiencia con colegas de otras áreas.

Observamos que la metodología invitó al alumno a reconocer el lenguaje en su espacio, a buscar información dirigiendo su mirada hacia la reflexión crítica sobre el lenguaje y las relaciones de poder, se amplió la comprensión del público objetivo y se amplió la disciplina que antes parecía difícil y escassa, entendido ganó partidarios que lideraron debates sobre el papel del lenguaje.

La práctica descrita anteriormente nos permite ver que la metodología a través de letramiento crítico agregó significados a la clase de idioma inglés, sacó a los estudiantes de la situación de alienación, ya que brindó oportunidades para la reflexión sobre los textos y el mundo que los rodea, promovió un cambio de actitudes de alumnos que quedaron cautivados y se adentraron en el mundo de la lectura y la escritura, comenzando a reconocer la presencia e importancia de la lengua extranjera.

CONSIDERACIONES FINALES

La irrupción de la escritura, el texto y sus diversos géneros y elementos revolucionaron las formas de ver el mundo, a lo largo del recorrido histórico el hombre ha desarrollado diversas formas de su uso, hemos llegado al siglo XXI y por increíble que parezca, todavía nos queda misterios por desentrañar, los actos de leer y escribir siguen siendo encantadores, desafiantes y cargados de intenciones.

La lectura de esta investigación ofreció al lector el contacto con los conceptos de letramientos y también compartió la experiencia de las prácticas, invitándolo a seguir actuando, buscando y promoviendo miradas críticas.

Nos damos cuenta de que la teoría de los nuevos letramientos los concibe como mecanismos que garantizan la entrada del lector en el mundo de la escritura, o más bien en el ámbito del sentido del que proviene la escritura, sus intenciones, contextos e implicaciones.

Entendemos el papel y la importancia de lo letramiento para el hombre moderno, pudimos entender la escritura como una práctica social y reflexionar sobre sus implicaciones en el mundo real, el papel de los agentes de letramiento, que conviven directamente con el desafío de letrar ciudadanos, encontramos que lo letramiento incluye al hombre en la sociedad moderna y es también un gran

desafío para todos, porque para ello necesitamos una formación continua y una actualización constante.

Este desafío que lo letramiento crítico nos comparte y nos lanza al mismo tiempo, la tarea de formar ciudadanos críticos capaces de expresarse sobre el contenido que está escrito, es decir el mundo, contextualizando enfoques, dando sentido real a nuestras clases, especialmente las de lenguas extranjeras que a menudo son aborrecidos por los estudiantes.

La investigación logró su objetivo, ya que además de hacer consideraciones sobre letramiento clarificando conceptos, nos mostró que lo letramiento crítico se puede aplicar y promover en la enseñanza del idioma inglés y se configura como un mecanismo de inclusión, capaz de promover el reconocimiento de la utilidad de la lengua e instigar la criticidad del alumno en relación con los idiomas de otras naciones que están presentes en nuestro uso diario.

Llegamos al final de esta embestida con la conclusión que nos lleva a afirmar que lo letramiento crítico libera al lector de la alienación, le muestra un mundo nuevo y permite que la escritura gane materialidad porque su punto de partida se convierte en el mundo en el que vive y en el contexto. De la producción de textos, la lectura se convierte en una misión y no solo en una obligación de hacer las cosas guiadas por reglas, el lenguaje se entiende en su sentido global del ser que constituye la esencia de todos nosotros, sujetos del lenguaje.

REFERENCIAS

KALANTZIS, M.; COPE, B.; PINHEIRO, P. **Letramentos**. Campinas: Unicamp, 2020.

LEITE, Moreira Rodrigues Joana. Letramento crítico: uma proposta de uso do facebook nas aulas de Língua Inglesa, **Revista Eventos Pedagógicos**, v5 nº1 (10 ed) número especial, p.58-71, janeiro / maio 2014

MATTOS, Andrea Machado de Almeida. Novos Letramentos, atuais para o ensino de inglês como língua estrangeira. **SIGNUM: Estud. Ling.**, Londrina, n. 17/1, p. 102-129, jun. 2014

SANTOS, Alana Driziê Gonzatti dos. **Estudos de letramento**: Agência. UFRN 2011, disponível em: <https://sites.google.com/site/estudosdeletramento/> acesso em: setembro de 2021.

LINGUAGENS SEMIÓTICAS EM HAMLET, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Silvana Regina Martins Brixner (UFMS)¹

RESUMO

Pretendemos construir uma leitura semiótica da obra shakespeariana, intitulada *Hamlet*. Uma obra completa que pode ser profundamente desvelada em um de seus trechos mais famosos - o monólogo *To be, or not to be* (SHAKESPEARE, 1948, p. 266), no qual Hamlet reflete sobre o modo como os homens suportam os males da vida por temerem o que pode existir após a morte. Nesta obra, veremos que tudo começa e termina na e pela morte. O estudo em análise baseia-se na perspectiva da semiótica discursiva. Para tanto, foram aplicados os elementos do percurso gerativo de sentido, referidos especialmente nas obras de Barros (2001) e Fiorin (2000), considerando os três níveis de sentido propostos pelo instrumental metodológico: o fundamental, o narrativo e o discursivo da abordagem semiótica. Dessa maneira, a orientação das oposições de semas entre os termos vida e morte é a primeira condição para a narratividade, uma vez que as estruturas fundamentais transformam-se em estruturas narrativas e essas se transformam em discurso. A semântica do nível narrativo refere-se aos valores inscritos nos objetos, que são de dois tipos: os modais: o dever, o querer, o saber e o poder fazer; e os de valor, com os quais um destinatário entra em conjunção ou disjunção na performance principal. Ainda, verificamos os revestimentos do nível discursivo, de temas e figuras, para esses esquemas narrativos, que podem ser agrupados em três percursos temáticos e figurativos. O primeiro é o dos revestimentos para o objeto-valor: poder; o segundo, dos revestimentos para os objetos modais: morte e a sanção negativa: morte; e o terceiro, dos revestimentos para a manipulação. Neste estudo, delineou-se o sentido global da obra, demonstrando como essa teoria da significação pode contribuir para o estabelecimento dos sentidos postos nesse texto, os quais são tão pertinentes para os tempos atuais; portanto, identificaremos os níveis superficiais, intermediários e profundos do texto.

Palavras- chave: Literatura Universal. Semiótica Discursiva. Texto.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – UFMS.

INTRODUÇÃO

“O sentido enquanto forma do sentido”, como afirma Greimas (1975, p.17), apresenta-se em suas várias maneiras de presença e existência e faz-se necessário “interpretá-los como instâncias horizontais e níveis verticais da significação, descrever os percursos das transposições e transformações de conteúdos”. Temos, portanto, com a semiótica, todas as ferramentas de como a “linguagem que permite falar do sentido”, linguagem esta que nos desafia.

Em Semiótica, tudo se inicia pelo fazer. No nível narrativo, os papéis sociais são determinados pelas relações juntivas, e no nível discursivo, os sujeitos são influenciados em suas relações por esses papéis sociais. Ainda se faz necessário, examinar os regimes de interação entre esses sujeitos. Em sua obra *Presenças do outro*, Landowski (2002) descreve regimes de interação em relação a um sistema de valores, sociossemioticamente definido; assim, um sujeito narrativo pode estabelecer quatro modos de relações juntivas. Um sujeito narrativo pode afirmar sua conjunção com um objeto-valor, negá-la, afirmar sua disjunção ou negá-la. Esse mesmo sistema de valores, do nível narrativo, reaparecerá em um ator discursivo com seu papel social estabelecido por temas e figuras.

A temática predominante nesta peça seria a loucura ou a morte? Um dos trechos mais famosos da peça Hamlet é o monólogo “*To be, or not to be*” (SHAKESPEARE, 1948, p. 266), no qual Hamlet reflete sobre o modo como os homens toleram os males da vida por temerem o que pode existir após a morte. Costuma-se representar a personagem com a caveira na mão ao declamar esse monólogo, mas a cena na qual a personagem segura a caveira acontece no quinto ato da peça, enquanto o monólogo faz parte do terceiro ato. A primeira cena do quinto ato acontece em um cemitério, onde um coveiro desenterra a caveira de Yorick, o bobo da corte do reino de Elsinor. Hamlet, segura a caveira e fala para seu amigo Horatio “Deixa-me vê-lo (toma o crânio). Pobre Yorick. Conheci-o, Horatio; um sujeito de chistes inesgotáveis e de uma fantasia soberba. Carregou-me muitas vezes às costas.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 133). Apreender papéis actanciais, temáticos e patêmicos. Hamlet e sua relação com o espaço em que é projetado, um dramático cenário em que o ator se manifesta não somente como sujeito do fazer, que busca vingar-se, mas também como um sujeito de estado, um sujeito passional, que oscila entre estados de sanidade e de loucura, revelando ao enunciário o seu sofrimento.

Como peça teatral, Hamlet foi um sucesso em sua época, permanecendo em cartaz por mais de 400 anos. Enquanto obra literária há várias edições em língua inglesa e foi traduzido para maioria dos idiomas. No cinema, existe mais de 40 adaptações.

A CONSTRUÇÃO DO PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO EM HAMLET

Para a Semiótica Discursiva, o percurso gerativo de sentido e seus três níveis: fundamentais, narrativos e discursivos, referem-se ao plano de conteúdo de um texto e expõem o modo como o sentido nele é construído.

O valor, para a semiótica, pode ser entendido de acordo com o sentido que Saussure desenvolveu, ou seja, referente às diferenças, ou pode se referir a um projeto de vida. Segundo Greimas e Fontanille (1993), o conceito de objeto-valor surgiu da fusão dessas concepções: objeto-valor porque ele tem um sentido, um valor para determinado projeto, e também esse objeto em oposição a outro que encontra sua significação por diferença.

A narrativa da peça Hamlet é sobre o apoderamento ilícito do trono, pelo tio Claudio após o assassinato do irmão, tendo como protagonista o príncipe que reassumir o poder. No estudo em análise, veremos que tudo começa e termina na e pela morte. Temos o nível fundamental

esquemático e organizado numa oposição abrangente de sentido: vida x morte, a partir do qual o texto se articula.

A semântica do nível narrativo, diz respeito aos valores inscritos nos objetos, que são de dois tipos: os modais, o dever, o querer, o saber e o poder fazer; e os de valor, com os quais um destinatário entra em conjunção ou disjunção na performance principal. A verdade é apresentada quando Hamlet finge-se de louco, dessa forma, a verdade é dada pela mentira. Hamlet ao se fingir de louco para dizer a verdade, e não incorrer em provas que explicitem o seu plano de vingança, quer saber a verdade sobre a morte de seu pai. Hamlet é eufórico, porém devido aos seus valores morais ele sente-se incapaz de poder mentir, e torna-se disfórico. Por isso, a tão famosa frase “ser ou não ser” pode englobar esses momentos de submissão a si mesmo, aos seus valores, ao tio rei, a não poder- ser verdadeiro, a não poder assumir o trono.

A questão do "ser ou não ser" rei, vingar ou não vingar o pai gera hesitação no protagonista e certa recusa em assumir suas funções. No nível discursivo, entram em cena temas que constroem a personalidade desse personagem, temas como o medo, a inexperiência, a dúvida, a resistência em cumprir o dever, dentre outros. Todos eles ligados diretamente ao paradigma semântico do /poder/.

Nesta obra de Shakespeare, a manipulação por persuasão é um contrato fiduciário que ocorre a partir do instante em que o fantasma do rei Hamlet faz o príncipe Hamlet crer e aceitar os valores apresentados por ele. Logo, esse destinador-manipulador transmite os valores modais necessários para sua junção com o objeto: o dever, e o querer. O príncipe Hamlet é manipulado pelo fantasma do pai que desvela a Hamlet a cortina da ilusão, da mentira, da fria trama de seu tio, o novo rei da Dinamarca. O príncipe, o destinatário-sujeito, já manipulado, adquire um saber que o faz agir. Esse “saber” com o /poder fazer constituem-se em modalidades atualizantes e, em seguida, o sujeito atualizado para a ação (competência), que vai promover a transformação central da narrativa, constituindo, assim, o percurso narrativo de performance.

O fantasma ao dizer “E também a vingar-me, após me ouvires”, temos no ato I, cena V, esse modalizador que efetiva o seu percurso com a intenção de estabelecer o percurso do sujeito, que é composto pela competência e performance. Verificamos como ele cria uma predisposição para o fazer, instituindo o percurso do sujeito e modalizando-o para a performance.

Dessa forma, segundo Barros (2001), temos o fazer-fazer, pois o modalizador altera a competência do sujeito e a relação entre os fazeres, o primeiro fazer se refere ao modalizador; enquanto o segundo refere-se à performance do sujeito, indiretamente mediada pela transformação da competência modal do sujeito.

Temos o fazer como uma modalidade factitiva ligada à ação, à performance. Para entrar em conjunção com o objeto-valor, vingança, que é, em outro esquema, objeto-modal para colocar Cláudio em disjunção com o objeto-valor, poder. A peça consiste, basicamente, de um lado, em Hamlet buscando a competência para executar essa ação, como quando busca a resposta do tio por meio do teatro encenado do assassinato (a genialidade de Shakespeare ao colocar uma peça dentro de outra peça), ou como quando instiga Polônio, Guildenstern e Rosencrantz.

Do outro lado, Claudio reage às ações de Hamlet manipulando Polônio, Guildenstern e Rosencrantz e Laertes que tem a incumbência de levar Hamlet para o exílio e executa-lo, porém mesmo o rei Claudio tendo competência do saber e do poder não consegue realizar esses planos, pois ele não conhecia a história do irmão fantasma, ou seja, ele não sabia das verdadeiras intenções de Hamlet que devido à sua sagacidade, tem maior competência para articular seu saber e entrar em conjunção com o objeto- valor, poder, e com essa performance.

A verdade é posta como objeto-modal sobre a morte do rei Hamlet e fica subentendido como verdadeira mediante as reações do tio do príncipe Hamlet, Claudio que fica disjunto do seu objeto-valor, poder, e tem a morte como sanção. Também com a morte do príncipe Hamlet, observa-se que ele, envolto em conjecturas e dúvidas, sempre almejou alcançar o objeto- valor, vingança, e não o objeto- valor, poder.

EFEITOS DE SENTIDO

O processo de instabilidade, de ruptura é importante para o estudo semiótico, pois, a partir dele, Greimas e Fontanille (1993) propuseram novos desdobramentos. A ruptura ocorre com a transformação do sujeito modalizado por um fazer que altera o seu estado inicial, em transformação que pressupõe uma mudança de estado, uma alteração da junção.

Como asseveram os dois semioticistas:

O desenvolvimento narrativo pode, então, justificar-se como segmentação de estados que se definem unicamente por sua ‘transformabilidade’. O horizonte de sentido que se perfila por detrás de tal interpretação é o do mundo concebido como descontínuo, o que corresponde, aliás, ao nível epistemológico, à colocação do conceito indefinível de ‘articulação’, primeira condição para poder falar do sentido enquanto significação. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 10)

O sujeito Hamlet, como ator num determinado espaço e tempo é disposto num percurso figurativo que expõe as ações deste por conta de um valor, na qual possibilita o encadeamento isotópico de figuras correspondentes ao tema morte.

E sobre a morte, há um solilóquio, quando ele enuncia “os sonhos que vierem nesse sono de morte, uma vez livres deste invólucro mortal, fazem cismar”, (SHAKESPEARE, 1948, p. 265) nos remete à dúvida do que vai perdurar depois do corpo, para além da vida como a conhecemos, apoiada neste “invólucro mortal”. A contextualização dos sememas, proporcionam o desvelamento de isotopias marcadamente interligadas, dessa forma, observemos o modo como cada elemento se relaciona com os demais em um texto, esses elementos que vão sendo reiterados, formando uma espécie de rede.

“Ser ou não ser, essa é a questão: será mais nobre suportar
na mente as flechadas da trágica fortuna, ou tomar
armas contra um mar de obstáculos e, enfrentando-os, vencer?
Morrer — dormir, nada mais; e dizer que pelo sono se findam as dores,
como os mil abalos inerentes à carne — é a conclusão que devemos buscar.
Morrer — dormir; dormir, talvez sonhar — eis o problema:
pois os sonhos que vierem nesse sono de morte,
uma vez livres deste invólucro mortal, fazem cismar.
Esse é o motivo que prolonga a desdita desta vida.[...]”
(SHAKESPEARE, p.82, ato III, cena 1)

Barros (2001, p.113), assevera que a “[...] disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso”.

Para Greimas e Courtés (2008), acontece um contrato fiduciário ao se colocar em jogo o fazer interpretativo por parte do destinador e da adesão do destinatário. Em Hamlet, temos uma relação de fé entre os sujeitos da ação, na qual o fantasma do rei Hamlet é o destinador–manipulador. Nesse

caso, a potencialização se associa ao universo do que eles acreditam ser verdadeiro; a virtualização está nas motivações que desencadeiam a ação que corresponde à fase da manipulação; e o modo veridictório aplicado à mensagem dele definirá a manifestação do príncipe, atribuindo-lhe, assim, o estatuto da imanência, momento em que ele decidirá sobre o seu ser ou o seu não-ser.

A passagem de um poder- ser a um não poder- ser, será reformulada nesse nível superior de articulação como passagem do ‘provável’ ao ‘certo’. São as modalizações epistêmicas que são logo moralizadas para engendrar a categoria fiduciária. O julgamento ético que intervém, então sobre determinará cada modalização epistêmica em função de uma taxinomia preestabelecida. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 196)

Como atestam Greimas e Courtés (2008), é nesse momento também que se apresentam as atitudes referentes à interpretação veridictória dos discursos. Esse fazer interpretativo é um fazer cognitivo que modaliza um enunciado pelo parecer e pelo ser, correlacionando os planos da manifestação e da imanência. Do quanto esse parecer é ilusório. Como se pode ler na introdução da obra *Da imperfeição*:

Todo parecer é imperfeito: ele esconde o ser, é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer talvez, enquanto um poder-ser, permite que o mundo seja vivenciável. Visto dessa maneira, ele constitui nossa condição humana. (GREIMAS, 2002, p. 9)

ELEMENTOS DA TRAGÉDIA CLÁSSICA EM HAMLET

O modelo da tragédia shakespeariana nos remete a enveredar pela poesia dramática e retomar os elementos essenciais da tragédia clássica. Na obra *Poética*, de Aristóteles (1991, V- 27, p.251), o filósofo grego define tragédia como “E pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada.”

E Aristóteles (1991, V-30, p.252): continua sua descrição caracterizando a tragédia como uma “imitação” resultante da atuação de pessoas que são diferentes no caráter e no pensamento, segundo ele, “(porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações.”

Temos elementos na tragédia constituídos pela *Hybris*, que indica a contravenção de uma ordem estabelecida pelos da tragédia gerada por um sentimento; *Ágon*, o elemento do qual o conflito é proveniente da *hybris* irrompida pelos sujeitos protagonistas e que se manifesta na luta contra os que querem manter a ordem estabelecida. A *Peripécia* é, para Aristóteles (1991, XI-60,p.258), "a mutação dos sucessos no contrário", no qual algo inesperado altera o curso normal das ações; Depois da encenação de uma peça de teatro que retata o que ocorreu com o pai de Hamlet, o seu tio Cláudio se levanta e deixa a sala, e nesse momento temos o reconhecimento que o tio de Hamlet foi o assassino de seu próprio irmão. Essa *Anagnórise* causa uma brusca mudança no comportamento de Hamlet.

Segundo Aristóteles (1991, XI- 64, p.259), a catástrofe "é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes." Na *Katharsis* (Catarse), a purificação das emoções e paixões (idênticas às das personagens); trata-se do efeito que se pretende da tragédia, através do terror (*phobos*) e da piedade (*eleos*) que se deve provocar naqueles que assistem a tragédia. Um desses efeitos é visto na cena II do ato V, no qual em uma luta de espadas com Laertes, este envenena a lâmina e o público sabe que Laertes e Cláudio conspiraram contra Hamlet concordando em fazê-lo.

Com toda a tragicidade decorrente de uma busca pela verdade, Hamlet usa a loucura por obter a vingança, e assim passa a peça inteira trabalhando a si mesmo, tendo o fantasma de seu pai como sombra, ao tomar uma decisão (ser ou não ser) sobre se ele vai suportar a injustiça ou corrigi-la, resulta na morte de todos os personagens.

Hamartia é, definitivamente, a queda dos personagens, na obra em questão, depois de todas as mortes, permanece somente Horácio para contar a história.

CONCLUSÃO

O percurso temático-figurativo mais presente na obra *Hamlet* é o da morte. A morte enredada na vida. A narrativa começa e termina na morte, que se inicia pela busca de um objeto- valor, poder, e transcorre-se em uma busca pela vingança que é objeto-modal e sanção da performance, está no começo e no fim das ações, que são iniciadas por planos de morte e terminam em morte.

Delinear o estudo semiótico é um desvelar de múltiplas linguagens, um efeito de sentido, inscrito e codificado na linguagem, um trabalho deveras instigante e nos permite estas considerações, que não podem ser finais, pois, apesar de postas no encerramento deste texto, elas apontam para outras relações semióticas, as quais sabemos, sempre podem ser revistas sob outras perspectivas de leituras. Lembrando-nos do caráter multifacetado e rico que enforma a questão sempre aberta dos sentidos, ainda mais quando se trata desta tão grandiosa obra literária.

E mesmo tendo muitas interpretações, compreender Shakespeare nos leva a pensar em Hamlet em seu último ato, que como Otello, outro grande personagem shakespeariano, tentam justificar ou refletir sobre suas ações e pedem para que suas reputações sejam explicadas. Hamlet ainda mais profundo na sua autoanálise, na análise de consciência que todos os seres humanos poderiam fazer, finaliza a obra proferindo a última frase que ecoará para todo sempre “O RESTO É SILÊNCIO.”

REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. **Poética**. Seleção de textos de José Américo Motta. Trad. Eudoro de Souza. (Os pensadores; v. 2) — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. **Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva**. Revista D.E.L.T.A., vol 15, nº 1, 1999.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Da Imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas. COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Prefácio de José Luiz Fiorin. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2ª ed. 2012.

_____. **Dicionário de Semiótica**. Vários tradutores. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SHAKESPEARE, William. **The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark**. New York: Washignton Square Press Publication of Pocket Books, 1992.

_____. **A Trágica História de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**, e-book, 1948.

_____. **Hamlet**. 15. ed. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MOVIMENTOS ENUNCIATIVOS NA ANIMAÇÃO *ZIMA BLUE*

Lorena Luana Dias da Silva (FURG)¹

RESUMO

O presente trabalho propõe analisar a animação *Zima Blue* (2019) tendo como ponto de partida o gênero entrevista. É importante ressaltar a construção de sentido através do discurso do personagem principal. As análises do objeto tiveram como fundamentação teórica os estudos Bakhtianos sobre a Enunciação. É importante salientar que nesse trabalho as falas, ou seja, os enunciados de Claire e de Zima são analisados dentro do processo da enunciação que é direcionada para o mecanismo de produção de sentido. A enunciação na perspectiva de Bakhtin é a articulação da forma linguística com o uso, ela não parte de um sujeito individual, considerado isoladamente, mas é produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e do contexto da situação social complexa em que aparece (BAKHTIN, 1927 e 1929). A compreensão da fala/do enunciado é de natureza ativamente responsiva, ou seja, gera obrigatoriamente uma resposta, o ouvinte se torna falante, o espectador se torna produtor. É nessas circunstâncias de fala e escuta que o sujeito Zima busca revelar-se e dizer ao mundo a sua verdade. Depois de uma longa busca, Zima reconhece a sua identidade através do enunciado “estou indo para casa”. As modificações, adaptações, a arte, e a comunhão com o cosmo permitiram que Zima reconstruísse a sua memória no discurso. Por fim, o sentido é analisado como traços de perenidade, ou seja, ele é revelado somente dentro do contexto.

Palavras-chaves: Enunciado. Animação. Sentido.

¹ Formada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na área de concentração em História da Literatura na mesma universidade. Participa do Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi desenvolvido ao longo da disciplina Estudos da Enunciação, na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), ministrada pela professora Keli Ribeiro. O Episódio Zima Blue está disponível na plataforma Netflix, é voltado para o público adulto ainda que a sua estrutura seja de animação, foi dirigida pelo diretor alemão Robert Valley. O episódio faz parte da primeira temporada da série Love, Death + Robots que é voltada para diversas questões, dentre elas temos os usos da tecnologia, ela permite pensar sobre as relações humanas em um mundo onde as tecnologias estão no centro do debate sobre como a vida humana sofre adequações ou inadequações.

A série Love, Death + Robots lançada em 2019, possui 18 episódios, a qual, teve como objetivo divulgar alguns episódios independentes. Cada episódio possui uma história diferente com características de animação diferentes. Os episódios são muito bem construídos, a série oportuniza aos pequenos estúdios de animação a possibilidade de divulgarem as suas produções.

O episódio permite pensar sobre a busca por uma essência, "a busca pela verdade" e essa busca é feita através da arte, da criação artística. Esse ponto sempre me provocou a pensar e a querer compreender a realidade, ou a representação da realidade, na qual estamos inseridos. Zima é um símbolo de construção e reconstrução que se fez necessário ao longo da sua busca pela verdade.

No primeiro momento a entrevistadora conta a história de Zima a partir do seu ponto de vista, no seu enunciado inicial há uma percepção sobre ele. Podemos observar que haviam muitas teorias sobre o artista, a falta de informação sobre sua origem propõe criar diferentes pontos de vista sobre a origem dele. No enunciado feito pela repórter identificamos a língua em movimento, também formada a partir do imaginário coletivo e as versões são reproduzidas, "Ouvi Zima anunciar a sua última obra de arte. Por anos, pedi para entrevista-lo. Diversas vezes e sempre recebi um não. Agora por algum motivo e razão Zima Blue pediu para falar comigo. Não consegui saber se o azul parecia com a cor do céu ou do mar."

Não havia uma versão oficial da história de Zima, ou seja, uma versão descrita e contada por ele mesmo, é possível pensar na construção da imagem do personagem, ele enquanto um artista solitário e misterioso está a mais de cem anos sem falar com a imprensa e naquele dia ele decide falar sobre si a partir de sua vivência e de suas ideologias. Ao longo de sua busca pela "sua verdade" uma perspectiva foi formada sobre ele e é essa que está sendo contada na primeira cena do vídeo pela jornalista Claire. Conforme Mikail Bakhtin²:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN, 1929, p. 95)

² O filólogo Bakhtin fundou, a partir de 1919, um círculo multidisciplinar de estudos, integrado por filósofos, poetas, cientistas, críticos de arte e literatura, escritores e músicos que discutiam as questões relevantes para as ciências sociais, norteados pela concepção de que a linguagem não deveria ser somente um objeto de estudo da ciência linguística, mas deveria ser vista como uma realidade definidora da própria condição humana. O Círculo de Bakhtin teve uma intensa produção escrita entre 1920 e 1929, a partir daí, com os expurgos políticos, vários membros do círculo desapareceram e Bakhtin passou a trabalhar sozinho e em silêncio, ele mesmo exilado na Sibéria. Em meados da década de 60, Bakhtin tornou-se conhecido na Europa ocidental e, a partir de então, no resto do mundo. Tal reconhecimento deu-se por intermédio de J. Kristeva que, trabalhando no domínio dos estudos literários, via na teoria polifônica do filólogo russo uma forma de reação contra a submissão do sujeito pelas estruturas, pelo viés da história.

Nesse trecho é possível dialogar com a citação de Bakhtin em relação a construção da imagem de Zima, ele enquanto um artista solitário e misterioso está a mais de cem anos sem falar com a imprensa e naquele dia ele decide falar sobre si a partir de sua vivência e de suas ideologias. Ao longo de sua busca pela "sua verdade" uma perspectiva foi formada sobre ele e é essa que está sendo contada na primeira cena do vídeo pela jornalista Claire.

APONTAMENTOS

É importante pontuar o gênero Animação enquanto gênero multimodal. Há na sua estrutura uma diversidade de recursos semióticos. Não temos uma câmera filmando, há uma narrativa fílmica assumindo a posição de um espectador, como se esse ponto de vista fosse criado a partir do funcionamento da câmera, com as decisões e consequentes efeitos de enquadramento, perspectiva, movimentos, cores, foco e sincronização com outras linguagens: trilha sonora, falas e fotografias.

O uso de imagens subjetivas produz significação nas cenas interativas. O lugar de interação é o próprio texto veiculado pelo vídeo por meio dos enunciados, o sentido será construído a partir da interação entre o leitor com suas sinalizações e o autor com seus conhecimentos.

As análises do objeto tiveram como fundamentação teórica os estudos Bakhtianos sobre a Enunciação. É importante salientar que nesse trabalho as falas, ou seja, os enunciados de Claire e de Zima são analisados dentro do processo da enunciação que é direcionada para o mecanismo de produção de sentido. O princípio dialógico funda a alteridade como constituinte do ser humano e de seus discursos. Reconhecer a dialogia é encarar a diferença, uma vez que é a palavra do outro que nos traz o mundo exterior. Conforme Bakhtin:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados (...) estão repletos de palavras dos outros. (Elas) introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. (...) Em todo o enunciado, contanto que o examinemos com apuro, (...) descobriremos as palavras do outro ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade. (BAKHTIN, 1979, p. 314/318)

A enunciação na perspectiva de Bakhtin é a articulação da forma linguística com o uso, nas reflexões feitas pelo filósofo temos o encontro com a história, teoria e crítica literária, seus estudos são multidisciplinares, eles possuem uma visão dialógica sobre as construções de discursos. Para Bakhtin (1979) a língua é subjetiva e ela se constrói no discurso, ele valorizava a fala, nesse movimento da fala temos a instauração da intersubjetividade, da interação social.

Ao produzirmos discursos, não somos a fonte deles, porém intermediários que dialogam e polemizam com os outros discursos existentes em nossa sociedade, em nossa cultura. Como já foi dito, a relação dialógica é polêmica, não há passividade. Nela, o discurso é um jogo, é movimento, tentativa de transformação e mesmo subversão dos sentidos. O sentido de um discurso jamais é o último: a interpretação é infinita. O que faz evoluir um diálogo entre enunciados é essa possibilidade sem fim de sentidos esquecidos que voltam à memória, provocando neles a renovação dentro de outros contextos.

MOVIMENTOS ENUNCIATIVOS: UMA REFLEXÃO BAKHTINIANA

O enunciado para Bakhtin (2003) é a língua concretizada no discurso de fato, ele tem o princípio dialógico da linguagem onde é nas relações dialógicas que o sujeito é constituído. O sujeito produz nas relações dialógicas os enunciados que são definidos por ele como gêneros do discurso

podendo ser verbal, não verbal ou multimodal. A língua para Bakhtin, penetra na vida através dos enunciados que a realizam, os sujeitos produzem seus discursos movidos por outros discursos, ele percebe a linguagem como constituinte de confrontos ideológicos, ou seja, há uma questão de alteridade. Conforme afirma Bakhtin (2003, p.265), “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que se realizam); é igualmente através de enunciados que a vida entra na língua”. Por meio das diversas enunciações, sob forma de diferentes modos de discurso, revelam-se características do corpo social. Para o autor (1997, p.34), a própria consciência torna-se consciência, no processo de interação social, quando se impregna de conteúdo semiótico e ideológico. Conforme Irene Machado:

Contudo, é bom que se esclareça: Bakhtin não é autor de uma teoria do texto sistematizada, como as que foram desenvolvidas, por exemplo, no campo da linguística, da semiótica ou da sócio semiótica. É a concepção de linguagem como sistema dialógico de signos, que valoriza o texto como ato comunicativo, que nos levou a entender sua teoria da enunciação como uma teoria do texto. A compreensão que Bakhtin apresenta ao texto enquanto fenômeno sociocultural preenche, ainda, lacunas conceituais inevitáveis em designações tão amplas. Ainda que reconheça a natureza verbal de seu objeto de estudo – palavra na literatura, na comunicação cotidiana, no discurso filosófico - Bakhtin não perde de vista a natureza semiótica constitutiva da noção de texto: em nenhum momento texto é tão-somente produção verbal. Texto é signo que se constitui nas fronteiras do dito e do não-dito; do verbal e do extra verbal onde se desenrola a situação comunicativa. (MACHADO, 1996 p.90)

Nessa passagem é possível compreender a teoria do texto de M. Bakhtin. como um fenômeno sócio/cultural, ou seja, não há como separar o sujeito do mundo em que ele está inserido, em um determinado tempo, em um determinado contexto. Nesse sentido, o texto se constitui no campo dialógico com as intervenções semióticas, com a vida em movimento. Dentro disso, podemos pensar que o texto é constituído de modo verbal e não verbal, o discurso está diretamente ligado ao modo como é feita essa interversão do dizer o dito e é desse modo que há a constituição do sujeito trazendo. Nesse dito é importante pontuar que é um lugar de expressão política, ou seja, ideológica.

No discurso, os sentidos não são originários do momento da enunciação, mas que fazem parte de um continuo “Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais ele é o primeiro a nomear” (Bakhtin, 1979, p.319). Logo, é preciso enfatizar que os gêneros do discurso estão intimamente ligados com o modo como o dito vai ser expresso, como o discurso se coloca no mundo por meio do indivíduo podendo ser verbal ou não.

O encontro de Zima Blue com a repórter Claire suscita reflexões que colocam em voga uma história verdadeira, ou podemos mencionar um fato em relação a identidade do artista Zima. Claire será responsável por ajudar Zima a contar a sua história. Mas antes de encontrar com o artista ela conta a história de Zima do seu ponto de vista. É possível analisar dois pontos nesse primeiro momento que é a necessidade de outra voz para se fazer conhecer e as percepções diferentes para o mesmo objeto que vai ser construindo a partir dos diálogos estabelecidos.

A jornalista Claire confessa que “pouco se sabe.” sobre Zima e menciona que é possível que o artista tivesse começado como pintor de retratos. No entanto, ressalta que, para ele, “a forma humana era um tema muito pequeno” e, por isso, buscou no cosmo algo mais profundo que pudesse representar. A partir disso, começa então, a pintar grandes murais com a temática astronômica, os quadros que surgiram desse trabalho foram qualificados enquanto “indiscutivelmente brilhantes”.

Nesse processo, o leitor/espectador assume uma atitude de sujeito na construção do sentido do texto, ou seja, uma atitude responsiva ativa (expressão bakhtiniana). Segundo Bakhtin, "o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc." (BAKHTIN, 2011, p. 271).

O verdadeiro interesse do autor, no entanto, não era o sistema, mas a linguagem enquanto uso em interação social. E a enunciação seria, precisamente, o momento do uso da linguagem, processo que envolve não apenas a presença física de seus participantes como também o tempo histórico e o espaço social de interação. Sua crítica à linguística, enquanto teoria da abstração - língua -, foi sempre nesse sentido, o de faltar a ela uma abordagem da enunciação, que desse conta do que, no seu entender, era o discurso, ou seja, a linguagem em sua totalidade concreta e viva (BAKHTIN, 1963, p. 181).

A compreensão da fala/do enunciado é de natureza ativamente responsiva, ou seja, gera obrigatoriamente uma resposta, o ouvinte se torna falante, o espectador se torna produtor. A enunciação não parte de um sujeito individual, considerado isoladamente, mas é produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e do contexto da situação social complexa em que aparece (BAKHTIN, 1927 e 1929). Nesse sentido, Zima então revela que a sua busca por verdade o conduziu para aquilo que seria sua última obra.

Zima revela a partir do seu enunciado que ele é fruto da criação de uma jovem talentosa que era interessada por robótica, ela o havia criado para limpar a piscina, o que difere da versão da jornalista. Essa contraposição de ideias, de perspectivas só foi possível por conta do diálogo estabelecido entre eles a partir dos diferentes textos, que é na teoria Bakhtiniana o signo que se constitui nas fronteiras do dito e do não dito; do verbal e do extra-verbal onde se desenrola a situação comunicativa.

Após a morte da mulher ele teve outros donos que fizeram modificações na sua estrutura robótica. Zima menciona, "A cada modificação o robô se tornou mais vivo, tornei-se mais eu." Claire diz: "Mas você é um homem com partes de máquina e não uma máquina que pensa que é um homem"

Por fim, ela compreende que o azul presente em todas as obras de Zima faz referência ao azul dos azulejos da piscina. Ele afirma "O Fabricante nomeou a cor como Zima blue. Foi a primeira coisa que vi". Há no enunciado de Zima um reconhecimento identitário, uma busca conduzida pela memória através da Arte. Nessa busca temos o texto, enquanto, ato humano, "diz respeito a toda produção cultural fundada na linguagem (e para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem)"

O sentido dentro da Animação vai sendo construído através do texto verbal e não verbal à medida que há movimentos enunciativos como as cores utilizadas, os diálogos estabelecidos dentre outros mecanismos linguísticos não verbais. De modo que, o sentido nesse trabalho é analisado com traços de perenidade, ou seja, a palavra revela o seu significado somente dentro do contexto, no qual ele está inserido. Ao analisarmos isoladamente os sentidos não é possível encontrar significação, logo, não há, dentro da animação, "sentido em si" pois ele só existe para o outro, isto é, só existe com o outro.

Importante perceber que o sentido não está como uma rua de mão única, ele só existe em contato com outros sentidos possíveis. Como por exemplo na análise da presente animação, temos inúmeras possibilidades para a escola do azul e não do vermelho por exemplo, essa compreensão do azul enquanto memória é materializada através do discurso do artista.

Através da sua obra final que Zima compreende a sua verdade, Volta à origem, “reseta” a si mesmo, “deixando apenas o necessário para apreciar o que há ao [seu] redor, para extrair o simples prazer de realizar uma tarefa bem feita.” E conclui que a sua busca pela verdade terminou. Vai para casa. É no cruzamento, no enredamento de consciências que nascem as relações de sentido expresas nas enunciações, onde vamos situar o dinamismo que leva à composição do tecido-texto resultante da combinação de discursos-língua ou de gêneros discursivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em todas as esferas das atividades humanas estão ligadas ao uso da linguagem, o que torna esses usos extremamente variados. Nesse sentido as percepções do sentido através das teorias de Bakhtin, permitem uma compreensão dialógica dos enunciados, ou seja, o enunciado é construído a partir da interação e é dessa forma que o sujeito vai ser constituído, no diálogo, o qual permite diferentes atravessamentos, no tocante às relações humanas e não humanas que são tecidas ao longo da vida.

Como foi mencionado no início desse artigo, o enunciado para Bakhtin é a unidade da interação, uma vez que não nos dirigimos ao outro por meio de palavras ou frases, mas por meio de textos-enunciados. No entanto, essa unidade de interação, mesmo representando o projeto discursivo do autor, é resultado da relação entre duas forças discursivas: de um lado, o querer dizer do autor, ou seja, seu projeto discursivo; de outro lado, o gênero do discurso que medeia a interação quem que se encontra o autor. Podemos afirmar que é a inter-relação em que se encontra o autor. Também é na inter-relação dialética entre esses dois aspectos que dá existência ao texto-enunciado dirigido ao interlocutor.

A animação Zima Blue, insere debates que permeiam todas as pessoas que buscam uma identidade ou identidades que as identifique e as denominem como pertencentes a algum lugar no mundo a partir de outros discursos e vivências humanas e não humanas também. Zima reconhece que ocupa um lugar existencial único no mundo, ele reconhece a sua singularidade. Dentro disso, não há como escapar do agir responsavelmente. Bakhtin menciona, “Viver a partir de si não significa viver para si, mas significa ser, a partir de si, responsavelmente participante, afirmar o seu não álibi real e compulsório no existir” (BAKHTIN, 2010, p.108). Ser responsivo para o outro e com o outro significa olhar primeiro para si, e é isso que Zima faz ao chamar para perto a escuta e a fala da sua trajetória tendo a Arte como uma ferramenta de ser no mundo. É preciso chamar a atenção para a caminhada que o artista realiza, partido da tentativa de entender a forma urbana, enquanto retratista, nessa ação inicial Zima enxergar em nós algo muito limitado em comparação aos cosmos e ao universo. O outro, pode ser irredutível na sua diferença mas correlato com o eu, é a efetiva baliza do agir. Conforme Francelise Márcia Rompkovski :

“Zima Blue” mostra-se, deste modo, como uma narrativa em que convergem e se mesclam discussões sobre a modernidade e a pós-modernidade. Se os procedimentos do artista são tipicamente pós-modernos no fim de sua carreira, dado que lançam mão de atos performáticos de intrusão da arte no mundo e da imbricação levada ao limite entre obra e artista construídos em mise-en-abîme, persiste a ideia desse último como profeta, aquele que procura e passa a ser detentor de uma verdade inapreensível para os demais. Essa verdade, por seu turno, liga-se a uma aceitação do absurdo de qualquer existência. (ROMPKOVSKI, 2020 p.08)

A proposta de Zima é de revelar ao mundo uma verdade, a sua própria verdade. Diferentemente da autora Márcia, vislumbro nessa ação não como uma profecia, algo inquestionável, mas como um autoconhecimento, um cuidado consigo em relação ao outro e ao fazer poético, artístico, não como algo inquestionável, e sim como uma provocação para olhar de/para si para revelar-se ao mundo com suas características singulares.

O azul escolhido por Zima até as mudanças feitas por ele em seu próprio corpo representam uma busca por uma verdade que em vários momentos foi questionada pela reportes Claire, a qual, é empática em ouvir e não julga as ações do artista. O dia em que Zima apresentou um quadro totalmente tingido pelo azul como uma obra de arte única. Um azul piscina que impactou todo o seu público, dadas as suas proporções, já que o quadro era colossal. Segundo a jornalista, para muitos, este seria o período mais emblemático da carreira do artista plástico, que, àquela altura, era ainda mais aclamado por todo o seu público.

Entretanto, “Zima estava apenas começando”, narra Claire. Segundo a jornalista, apesar de todo o sucesso e da fama conquistada por Zima nas décadas que antecederam aquele momento, o artista continuava insatisfeito “e o que ele fez por último foi considerado como um sacrifício extremo pela arte”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

PIRES, Vera Lúcia. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. In: **Organon**. Porto Alegre, RS, v. 16, n. 32-33, 2002.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 4, n. 2, p. 415-440, jan./jun. 2004.

MACHADO, Irene A. Texto como enunciação. A abordagem de Mikhail Bakhtin. **Língua e Literatura**, n. 22, p. 89-105, 1996.

ROMPKOVSKI, Franceline. "Zima Blue" em mise-en-ambíente: artista e obra como uma só criação. **Revista dito feito**, v. 11, n. 18. P.1-11, jan/jul.2020.

Zima Blue é o melhor episódio de Love Death & Robots e eu vou te provar, disponível em: <https://medium.com/@aronmartins/zima-blue-%C3%A9-o-melhor-epis%C3%B3dio-de-love-death-robots-e-eu-vou-te-provar-5b810c4f492c>. Acesso: 08.11.20

Zima Blue, disponível em: [netflix.com.br](https://www.netflix.com.br).

O FIGURINO ENQUANTO SIGNO – LINGUAGEM E SENTIDOS NO VESTUÁRIO DE O AUTO DA COMPADECIDA

Silvia Maria Monteiro Trotta (UVA)¹
Programa de Pós-Graduação em Figurino e Carnaval

Leonardo Augusto de Jesus (UVA)²
Programa de Pós-Graduação em Figurino e Carnaval

RESUMO

O cinema apresenta-se como objeto de estudo no qual concorrem múltiplos sistemas de significação dotado de uma pluricodicidade capaz de promover uma comunicação complexa, integrando elementos significantes de diversos sistemas de códigos. Desta forma, todos os elementos materiais da mise-en-scène cinematográfica constituem-se em signos destinados a emitir aos espectadores a informação pretendida pelo roteirista ou pelo diretor. O labor do figurinista assume relevante papel na Semiótica do Cinema, pois cabe a este profissional buscar as referências textuais para inseri-las em um conjunto de vestuário que permita a identificação e leitura imediata do público sobre as características de cada personagem. O presente artigo pretende uma análise dos figurinos do filme *O Auto da Compadecida* (ARRAES, 2000), cujo roteiro consiste em uma *contaminatio* de dois textos de Ariano Suassuna: *O Auto da Compadecida* e *O Santo e a Porca*. Devido a amplitude do objeto se faz necessário um recorte de personagens, em especial, o quarteto formado por João Grilo, Severino, Rosinha e Eurico por conter as especificidades das duas obras literárias. Assumindo a decupagem como ponto de partida do trabalho criativo do figurino, analiso ambos os textos dramáticos para buscar suas unidades, seu funcionamento e as intenções do dramaturgo, como reivindica Patrice Pavis (1996). Em seguida, realizo uma análise comparativa entre as referências literárias e os figurinos utilizados pelos personagens da película para observar como o figurinista trabalha os sentidos latentes nas obras segundo as intenções do diretor. Pretendo, portanto, avançar na interpretação dos sentidos e proceder a uma análise semiótica que não se limite aos elementos significantes, mas que avance na questão dos significados, conforme sustenta o semioticista do cinema Gianfranco Bettetini (1977).

Palavras-chave: Cinema. Semiótica. Literatura. *O Auto da Compadecida*. Figurino.

¹ Pós-graduanda em Figurino e Carnaval pela Uva, graduada e licenciada em História - UFRJ.

² Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da-Escola de Belas Artes - UFRJ.

INTRODUÇÃO

O cinema é uma produção sónica, dotada de uma linguagem específica, elaborada por imagens em movimento na tela que através de uma pluricodicidade, transmite mensagens, significados e uma série de interpretações ao espectador (BETTETINI, 1977, p.136). Cada plano em um filme é composto por um conjunto de códigos, tais como: narrativa, recursos audiovisuais, sonoros, fotografia, cenário, maquiagem, iluminação, figurino e a atuação do ator, que em sequência determinada desenvolvem a construção dos sentidos de acordo com as intenções do diretor ou roteirista. O espectador recebe estas informações do remetente a partir dos discursos de todos os planos fílmicos, que em ordem cronológica mantém a coerência dos significados. Agora, tente imaginar a inversão na justaposição destes planos. Imaginou? Teríamos uma nova leitura com sentidos completamente diferentes dos anteriores.

Nesta perspectiva, o espectador estabelece uma relação com o texto fílmico, para além da escrita, com objetos de comunicação articulada em sistemas de códigos heterogêneos que se organizam no universo dos significados (BETTETINI, 1977, p.130). Esta heterogeneidade na linguagem cinematográfica é uma das questões chaves na Semiótica do Cinema e através dela é possível destacar a relevância do figurino enquanto signo e emissor de significados, e ainda o labor criativo do figurinista cujo papel de inserir as referências textuais em um conjunto de vestuário a fim de gerar a identificação e leitura imediata do espectador com as características dos personagens é dinâmico e complexo.

Assumindo a técnica da decupagem de personagens de uma obra literária como o ponto de partida para o processo criativo, é possível identificar características essenciais e personalidades que se transformarão em significados diante dos olhos do espectador e que quando bem elaborados, tornam-se inesquecíveis. É o caso do filme *O Auto da Compadecida* (ARRAES, 2000) e seus figurinos, que já se tornaram objetos de estudo em várias áreas no campo científico, mas neste presente trabalho ganham enfoque sob a ótica da *contaminatio* no roteiro, técnica que apresenta referências de dois textos dramáticos ou mais reformulando uma nova obra. Neste contexto, os textos *Auto da Compadecida* e *O Santo e Porca* estimulam a análise dos figurinos da obra cinematográfica que devido à amplitude do objeto será centralizada nos personagens João Grilo, Severino, Rosinha e Eurico.

Este artigo está dividido em quatro tópicos. O primeiro debate o figurino e a semiótica cinematográfica auxiliado pelas análises contributivas dos semioticistas do teatro e do cinema que avançam no tema como produtora de sentidos. O segundo tópico propõe um estudo do processo criativo do figurino e a importância do labor do figurinista a partir da decupagem. É no terceiro tópico que a análise comparativa entre as obras literárias e os figurinos do filme acontece. Por fim, apresento as considerações finais. Para o quadro teórico, o estudo recorreu à Giafranco Betteti (1977), Anne Ubersfeld (2013) e Ciro Flamarion Cardoso (2013) e para o debate da importância do figurino no cinema contou-se com a contribuição de Franciso Araújo da Costa (2002).

O FIGURINO E A SEMIÓTICA CINEMATOGRAFICA

Todas as roupas e acessórios utilizados pelos atores nas telas, no teatro ou em espetáculos compõem o figurino. Em todo processo audiovisual, o vestuário tem o papel influente no convencimento da narrativa delimitando o corte temporal e espacial, período histórico, a personalidade, condição socioeconômica e, também a marcação de diferenças entre personagens e na separação entre o personagem e persona do ator (COSTA, 2002, p.40). Para a semioticista do teatro,

Anne Ubersfeld, o personagem é um elemento decisivo na verticalidade textual, pois é ele que unifica a dispersão de signos simultâneos e sua preexistência é um dos meios de garantir a preexistência dos sentidos (2013, p.70). Logo, é possível afirmar que sua atuação e seu vestuário são transmissores de significados gerando coerência imagética em conjunto com todos os outros elementos compostos em cena. Ciro Flamarion Cardoso acrescenta que o ator representa um personagem diferente dele mesmo e que todos os elementos envolvidos nesta ação teatral investem de significações. O seu traje usado em cena é um signo que estilizado pode remeter a indicativos de classe social, à um país ou região de origem e aos personagens estereotipados (2013, p.46), logo produz sentidos.

Desse modo, a indumentária cinematográfica está inserida em uma linguagem específica dotada de discursos em imagens que seguem a lógica da presença e da representação da realidade (BETTETINI, 1977, p.48). Ela pode conter vários significantes e exprimir um único significado dentro de um discurso verbal ou não, mas ambos estão intimamente ligados e leva às variadas interpretações através dos planos e cenas.

Para Bettetini, qualquer atividade de comunicação é uma transferência de significados de um remetente para um receptor (1977, p.36) e o ponto de interesse da pesquisa baseia-se nesta relação, de como um figurino adquire significado e transmite isso ao espectador e como a pluralidade de códigos emitidos nos permite dar-lhe sentidos. Este caminho da configuração da compreensão das mensagens codificadas no sistema audiovisual é enriquecedor para a pesquisa e, nesse caso, a análise do processo criativo do figurinista na elaboração de seus figurinos através da semiótica do cinema é o mais adequado para identificarmos a produção de sentidos no filme *O Auto da Compadecida* (2000).

O PROCESSO CRIATIVO DO FIGURINO

O figurinista tem um papel desafiador no processo de criação dos figurinos pois codifica e unifica os sentidos latentes nos textos literários com as intenções do diretor para buscar um conjunto de vestuário significativo que permita a compreensão do espectador sem maiores explicações. O cuidado na concepção e construção do traje deve evitar equívocos, priorizar materiais e processos adequados para que não comprometa a verossimilhança da narrativa, ao mesmo tempo, deve vestir bem no corpo do ator para auxiliar no processo de incorporação do personagem (COSTA, 2002, p.38).

Ao entender o processo criativo dos figurinos no filme *O Auto da Compadecida* sob a perspectiva da *contaminatio*, nota-se a escolha de Cao Albuquerque por uma concepção visual muito comprometida com as duas obras dramáticas que lhe servem como hipotexto – *O Santo e a Porca* e *Auto da Compadecida* – e com as intenções do diretor Guel Arraes. Sabemos, a partir da semiótica cinematográfica, que o figurinista é responsável por este elemento comunicador capaz de transmitir códigos e mensagens intencionais a fim de estimular a percepção imediata do espectador com o personagem, mas sem dúvida, esta técnica de fundir dois textos literários em uma única obra gera desafios, que diante da tela com João Grilo e demais personagens se mostraram superados. Existem várias etapas e metodologias de trabalho no processo de criação, tais como: leitura do texto, análise textual com perguntas, pesquisa de campo e referenciais, conversa com o diretor e a decupagem que, em nosso caso, é a mais aplicada para análise da produção dos sentidos.

Segundo Patrice Pavis, decupagem refere-se a toda análise de um texto dramático cujo objetivo é induzir o espectador a buscar suas unidades e seu funcionamento (2008, p.86). Decupar um texto é a busca por elementos indicados explicitamente ou sugeridos implicitamente pelo autor no texto dramático com objetivo de reunir todas as informações necessárias para a compreensão da

personalidade do personagem, sua vestimenta, acessórios, características físicas, psicológicas e aspectos socioeconômicos.

Figura 1 – Parte do Modelo da Tabela de Decupagem *O Auto da Compadecida*

Decupagem *O Auto da Compadecida*

Personagem	Características Físicas	Características Psicológicas	Referências de Vestuário	Acessórios ou Objetos	Relação Social
Palhaço	Homem	Anunciador Organizado Conselheiro Distante dos personagens	Paletó Mangas de camisa	Clarim Chapéu	Apresentador da peça
João Grilo	Homem Cor amarelada	Curioso Corajoso Desconfiado Mentiroso Vingativo Inteligente Criativo Intrigueiro Foqueiro Intrometido Trambiqueiro Católico		Lenço Pratas de 10 tostões Gaita Espinhaço Faca Chapéu de palha velho e esburacado	Empregado do Padeiro Pobre
Chicó	Homem	Inconfiável Ingênuo Mentiroso Medroso Frouxo Falastrão Gosta de animais e de contar histórias		Bexiga do cachorro com sangue Rede pra cobrir corpo de João Grilo	Pobre

Fonte: *do autor*

Conforme as tabelas apresentadas, as informações explícitas e implícitas são separadas a fim de organizar a estrutura do personagem. A conhecida cena da suposta morte de *Chicó* contracenado com João Grilo, Severino e o Cangaceiro é composta por objetos específicos citados no texto, tais como: a gaita, a faca e a bexiga do cachorro com sangue que na tela compuseram o figurino de cada um e contribuíram para comunicar os significados e o imaginário do espectador.

Figura 2 – Parte do Modelo da Tabela de Decupagem *O Santo e a Porca*
Decupagem O santo e a porca

Personagem	Características Físicas	Características Psicológicas	Referências de Vestuário	Acessórios ou Objetos	Relação Social
Eurico Árabe ou Euricão Engole-Cobra	Homem Velho	Avarento Supersticioso Devoto de Santo Antônio Desconfiado Rigorouso Interesseiro Ambicioso Egoísta Solitário Amargurado Sério	Roupa do jantar simples Capa – Ato II Camisão – Ato III	Carta entregue por Pinhão Porca de Madeira velha e feia com pacotes de dinheiro Santo Antônio Candeiro Pá	Estrangeiro Pai de Margarida Pobre Ex - vendedor de remédios no sertão.
Caroba	Mulher Jovem	Astuta Esperta Ambiciosa Ardilosa Audaciosa Interesseira Mentirosa Curiosa Conselheira Apaixonada	Vestido Veste vestido de Margarida – Ato III Veste vestido de Benona – Ato III	Pacote com vestido Chave	Empregada de Eurico Namorada de Pinhão Pobre
Eudoro Vicente	Homem Velho	Ingênuo Viúvo Carente Delicado Honrado Fácil de enganar		Copo com água Papel e caneta – Ato II	Dono de terras Rico Patrão de Pinhão Ex noivo de Benona Árabe

Fonte: do autor

A partir da leitura dos textos e das informações levantadas por personagem, inicia-se o processo de criação dos figurinos que, neste caso, incrementa o debate dos significantes e significados apresentados na tela.

O FIGURINO NO AUTO DA COMPADECIDA

O filme *O Auto da Compadecida* (ARRAES, 2000) foi uma adaptação da minissérie apresentada pela *Rede Globo* em 1999 com uma narrativa construída a partir da *contaminatio* entre as obras dramáticas *Auto da Compadecida* e *O Santo e a Porca*. É uma mistura de gêneros como comédia, romance, drama, críticas políticas e sociais enredadas nas peculiaridades da cultura popular nordestina muito visíveis nas obras de Suassuna que destaca frequentemente a dicotomia entre o sagrado e o profano ou divino e material e conceitos muito presentes no filme.

Vale ressaltar a influência da comédia de Plauto na obra de Suassuna, como adaptação de nomes de personagens (Euclião x Euricão), tramas enredadas por questões da vida particular dos cidadãos, aqui representado pelo dia a dia dos nordestinos, e o uso de personagens arquetípicos, tais quais: *João Grilo* (o servo habilidoso, explorado, mas esperto), *Rosinha* (a donzela romântica e casadoira), *Eurico* (o ingênuo traído) e *Severino* (o rebelde). Entender essas influências dramáticas nos textos é de suma importância para compreender os significados emitidos pelos figurinos.

Analisando, especificamente, o quarteto de personagens *João Grilo*, *Severino*, *Rosinha* e *Eurico* por conter as especificidades exigidas pelo trabalho, sob a ótica da *contaminatio*, e com a presença de arquétipos bem definidos que contribuem para a teoria dos sentidos.

João Grilo

João Grilo é o herói da trama. A história é contada sob a perspectiva dele. A representação do povo miserável e sofrido do sertão que precisa trapacear para sobrevivência e resistência diante das desigualdades sociais, exploração e corrupção é traduzida em sua fala, seu figurino e na composição física da personagem.

Sua cor amarelada, muito citada no texto original e durante o filme, foi elaborada através de uma maquiagem escurecida. Seus dentes amarelados e levemente apodrecidos foram adaptados com uma prótese dentária, e assim, como a barba por fazer, carregam a simbologia do desgaste físico do povo simples do sertão nordestino.

Figura 3 – João Grilo



Fonte: Captura de tela *O Auto da Compadecida*. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes Brasil (2000)

Os significantes que mais se destacam no figurino de *João Grilo* são as roupas compostas de tecidos rústicos, camisa sem gola e calça desgastados, amassados e sujos de poeira do barro. Os poucos acessórios como chapéu de couro velho, sandália estilo franciscana e colete marrom, ora amarrado na cintura ora vestido, complementam o vestuário que raramente sofre mudanças, a não ser quando, ele, disfarçado de Severino, utiliza chapéu de cangaço, casaca, rifle e objeto imitando arma ou quando veste a roupa do *Cabo 70*, mas rapidamente volta para sua habitual vestimenta.

Figura 4 – João Grilo e Chicó



Fonte: Uol

É interessante observar que a linguagem do seu figurino além de significar um homem sem posses e miserável, transparece leveza, o que ajuda nos trejeitos e agilidade para sair das enrascadas que cria. *João*, o Grilo, é aquele que pula, salta e de difícil captura e sua vestimenta deve estar bem adaptada ao corpo, conforme destacou Costa (2002, p.38). Outra observação considerável, é a mistura do seu personagem com elementos de *Caroba*, personagem de *O Santo e a Porca*. A esperteza, a

capacidade de gerar as intrigas da história, de arrumar casamentos, negociar com patrão e ainda exercer influência sobre ele e outros, pode ser identificada no *João Grilo*.

Severino

É o personagem que carrega o Nordeste em seu nome. É o representante típico do cangaço, mas que na visão de *Suassuna* é mais uma vítima da violência dos homens e opressão no sertão, o que pode ser confirmado com a fala de *Nossa Senhora* e *Manuel* na cena do julgamento na parte final do filme.

Figura 5 – Severino na porta da Igreja

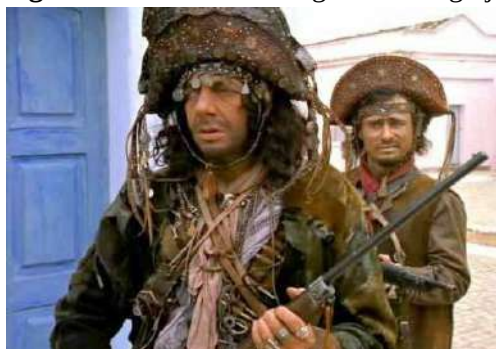


Fonte: Diário GM

Apesar de sua dura condição social e econômica traduzida no seu visual amedrontador composto por olhos de vidro, barba cerrada, dentes apodrecidos, peruca, e uma entonação de voz poderosa, apresenta um figurino rico e pesado, evidenciando simbolicamente a relação de poder perante os cangaceiros e aos demais cidadãos. Os significantes da sua camisa, calça e casaca em tons de marrons e propositalmente mais escurada e desgastada nos ombros, nas mangas e costas dão o sentido a quem caminha pelo sertão a fora embaixo de sol e seca.

Os acessórios e a riqueza de detalhes em metais, conforme elaborou *Cao Albuquerque*, no par de botas, bolsa transversa, caneca, lenço, rifle, arma, anéis e o chapéu diferenciado dos demais, mais alto e carregado de moedas penduradas, completam um sistema sógnico que emite liderança e a conquista de pratas e dinheiro através de roubos e saques. Esta diferença de status entre *Severino* e o seu fiel cangaceiro é traduzida em uma linguagem de fácil leitura para o espectador ao longo do desenvolvimento da história, como mostra a figura a seguir.

Figura 6 – Severino e cangaceiro na igreja



Fonte: Pinterest

Rosinha

Rosinha não existe na obra *Auto da Compadecida*. *Rosinha* é exemplo clássico da *contaminatio* no roteiro realizado por *Guel Arraes*, pois corresponde à personagem *Margarida* de *O Santo e a Porca* na trama. A mocinha romântica, delicada, religiosa e apaixonada por *Chicó*, pertencente à uma classe social mais abastada que seu amor, tem fortes indícios com a história entre *Margarida* e *Dodó*.

Figura 7 – *Rosinha* e a porca de madeira



Fonte: Captura de tela *O Auto da Compadecida*. Dir. *Guel Arraes*. Globo Filmes Brasil (2000)

Além disso, outros elementos apontam a relação entre as duas personagens como, a porca recheada de dinheiro ultrapassado e sem validade, conforme figura acima, a recusa em casar-se com homens indicados pelo pai e a preferência de ir para o convento ao invés do matrimônio sem amor. No filme, sua fala para *Chicó* sobre a ausência de diploma e estudos remete ao abandono acadêmico de *Dodó*. Em uma das cenas finais, a expulsão de sua casa pelo seu pai, *Major Antônio Moraes*, faz referências a um dos momentos épicos do livro quando *Eurico* expulsa todos que estão ao seu redor ao descobrir que o dinheiro acumulado durante anos na porca não tinha mais validade.

A linguagem escolhida para o figurino da *Rosinha* tem um conjunto de signos representados por vestidos fluídos feitos de tecidos nobres, leves, cinturados e saias rodadas, decotes recatados, sempre muito claros e trabalhados com rendas locais. As luvas, o véu, as joias delicadas e os cabelos com penteados elaborados transmitem a personalidade de uma jovem delicada, romântica, pura e religiosa.

Figura 8 – *Rosinha* saindo da Igreja



Fonte: Diário GM.

Todos esses signos do figurino da *Rosinha* contrastam socialmente com seu par, *Chicó*, que na maior parte do tempo usa um figurino com poucas roupas, muitos desgastadas em tons de terra configurando um homem simples e humilde do sertão. O choque socioeconômico entre os personagens são situações recorrentes nas duas obras dramáticas e mantiveram-se preservadas na versão fílmica.

Eurico Engole - Cobra

Apesar das características da personalidade do Padeiro da obra de *Auto da Compadecida* estarem preservadas no filme, *Eurico* ou *Eurico Engole - Cobra*, além do nome que aparece no início da trama na fala do *Major Antônio Moraes*, apresenta referências do protagonista de *O Santo e a Porca*. A avareza e desconfiança excessiva, a exploração e maus tratos aos seus empregados, a ambição e facilidade em ser manipulado por *João Grilo*, assim como *Caroba* fazia com o patrão, podem ser observadas durante toda a história.

Figura 9– *Eurico e Dora na padaria*



Fonte: Haja Pipoca

As escolhas feitas por *Cao Albuquerque* para seu figurino são uma das mais dinâmicas do filme. *Eurico*, junto com *Dora*, é um dos personagens que mais trocam de roupa e as mudanças na significação do personagem podem ser acompanhadas em várias cenas. Quando estas acontecem na padaria, *Eurico* veste camisa marrom e calça bege feitas de tecidos mais simples e mais confortáveis. O avental, a toca branca e o relógio são os acessórios que simbolizam o trabalho, logo, o controle do tempo, da produção de pães, do lucro e de seus funcionários.

Quando as cenas acontecem em casa com *Dora*, as cores claras e o suspensório passam a ser os significantes principais na imagem de homem frouxo, bobo, dominado e traído. É interessante notar o contraste do seu figurino com os vestidos justos e decotados de sua fogosa mulher. As cenas dele impedindo *Dora* de entrar em casa após ela se divertir pela cidade ou a que ele se esconde no armário para fugir de *Severino* retratam bem as marcações das diferenças de personalidade do casal. Ela de vestido vermelho, e ele de camisa e calça em tons neutros com o suspensório de couro marrom em destaque.

Outra mudança no figurino acontece na cena em que *Eurico* resolve dar de valentão e caçar os possíveis amantes de sua mulher. A escolha do figurinista por uma linguagem que remeta ao vestuário dos coronéis foi significada por uma camisa de botões para dentro da calça, propositalmente mais justa, e com cinto marcando a cintura para destacar a arma que será apontada para *Chicó*. O paletó e o chapéu complementam esta concepção visual representativa do coronelismo nordestino.

Figura 10 – Eurico na cena da traição de Dora



Fonte: Captura de tela *O Auto da Compadecida*. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes Brasil (2000)

Nova proximidade com o texto de *O Santo e a Porca* acontece quando Eurico se veste de mulher para mais uma tentativa frustrada de descobrir os casos de traição da esposa. Há uma referência intencional do diretor em trazer para o filme o ápice da confusão da troca de vestidos entre as personagens mulheres da obra.

CONCLUSÃO

Como visto, o roteiro do filme *O Auto da Compadecida* (2000) é uma *contaminatio* entre as obras *Auto da Compadecida* e *O Santo e a Porca* de *Suassuna*. A partir da análise comparativa ficou evidente a opção do diretor pela preservação dos textos, personagens e os demais elementos de cena.

Através da técnica da decupagem, o figurinista conseguiu extrair os sentidos latentes, explícitos e implícitos dos textos, que foram fundamentais para a criação dos figurinos e a identificação imediata do espectador. Nesta dinâmica, foi possível notar a importância deste processo criativo que codifica personalidades e características no vestuário, em conjunto com a atuação dos atores, cuja construção tem como objetivo transmitir significados.

Como demonstrado, o figurino do *João Grilo* transmite sua condição de miserável ao mesmo tempo que reforça o arquétipo do servo esperto e explorado. Por sua vez, *Severino* é o típico rebelde representado no conjunto visual do cangaço. Já *Rosinha*, é a donzela romântica casadoira que através de fluidez e tons claros emite delicadeza e pureza. E por fim, *Eurico Engole-Cobra*, é o ingênuo traído identificado através de uma dinâmica de trocas de figurinos em oposição aos seus funcionários, *Dora* e seus amantes.

Vale ainda ressaltar que a indumentária audiovisual é parte integrante de uma pluralidade de signos contidos nos planos e cenas que somada aos outros elementos cinematográficos mantém a coerência imagética e a organização do discurso consolidando o poder de convencimento da narrativa fílmica.

REFERÊNCIAS

BETTETINI, Gianfranco. **Producción significativa y puesta em escena**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1977.

COSTA, Francisco Araújo da. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Revista Famecos, Porto Alegre, 8 ago.2002. Disponível em <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775>> Acesso em:23/09/2021.

JESUS, L.A. **Idas y vueltas ideológicas en el Auto de la Compadecida**. Don Galán, nº 4. Revista de Investigación Teatral, Centro de Documentación Teatral, INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y deporte. Madrid, 2014, p. 2.3.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção de Guel Arraes. Brasil. Globo Filmes, 2000. (104 minutos).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSA, C.B; CARDOSO, C.F.S. **Semiótica do espetáculo: um método para a História**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**. 9ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Borsoi S/A, 1975.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o teatro**. São Paulo:Perspectiva, 2013.

UM PERCURSO SOBRE O DESENVOLVIMENTO DA ANÁLISE DO DISCURSO E UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE DA PÁGINA DE MEMES “BODE GAIATO”

Haroldo Wilson Zanda Grella (UEMS)¹

RESUMO

O objetivo deste artigo foi apresentar conceitos básicos da análise do discurso somados a um exercício prático e breve de análise, aplicado às publicações da página de memes “Bode Gaiato”, em atividade na rede social *Facebook*, considerando o corte do ano de 2013 – em que a página atingiu seu ápice de crescimento, com a proposta de apresentar memes de humor regionalizado (nordestino), com a representação de bodes incorporando os memes, dando vida a narrativa, em montagens de aparência mesclada em que a face é do animal, e o corpo de humanos (vestidos de forma também a responder ao que é popular na região representada). Como método, foi realizada uma breve revisão de literatura, e o levantamento documental do *corpus* em seu campo de produção – a página “Bode Gaiato”, no recorte selecionado, com sua análise. Foi evidenciado que a análise do discurso representa um campo do conhecimento em crescente desenvolvimento, cuja finalidade é identificar os elementos discursivos e funcionais do discurso considerado. Quanto ao *corpus* analisado, foi identificado que os personagens procuram replicar o brasileiro de classes economicamente menos favorecidas, cujo contexto central é o cotidiano e a finalidade precípua é o riso a partir dos elementos culturais, comportamentais e atitudinais. A centralidade nos sujeitos e em sua forma de expressão é evidenciada a partir até mesmo dos recursos de imagem, em que o fundo costuma ser neutralizado. Compreende-se este contexto e prática como uma crônica bem-humorada do cotidiano cuja finalidade, geralmente, não é a crítica ou reflexões mais aprofundadas, mas a diversão por identificação a partir de elementos sociais, culturais e comportamentais do contexto brasileiro.

PALAVRA-CHAVES: Análise do discurso. Linguística. Cibercultura.

¹ Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado – Unidade Universitária de Campo Grande.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem com objeto a análise do discurso e um exercício prático de sua efetivação, junto a um *corpus* em que a linguagem regional e o humor foram os seus principais destaques. Sendo dessa maneira, o objetivo deste artigo foi apresentar conceitos básicos da análise do discurso somados a um exercício prático e breve de análise, aplicado às publicações da página de memes “Bode Gaiato”, em atividade na rede social *Facebook*, considerando o corte do ano de 2013 – em que a página atingiu seu ápice de crescimento.

A análise se justifica na importância da reflexão sobre como a Análise do Discurso se constituiu como campo de conhecimento, bem como das diferentes possibilidades e práticas que permitem que um discurso seja analisado quanto à sua funcionalidade e discursividade. Sendo desta forma, a metodologia utilizada para a construção deste artigo foi a realização de uma breve revisão de literatura, para ancorar os principais conceitos referentes à análise do discurso e seu meio, e o levantamento documental do *corpus* em seu campo de produção – a página “Bode Gaiato”, no recorte selecionado. Isto feito, o discurso colacionado dos memes foi analisado sob a estrutura sugerida por Miguel (2014), utilizada para a compreensão do discurso na cibercultura.

Este artigo foi organizado em três etapas: introdução, com as finalidades desta produção textual; desenvolvimento teórico analítico, com o percurso histórico da análise do discurso, o sentido de meme abordagens gerais do *corpus* selecionado; a breve análise do discurso proposta e, por fim, as considerações finais, que apresentam os achados gerais presentes ao estudo.

DESENVOLVIMENTO TEÓRICO-ANALÍTICO

Para Mussalim (2001), observa que toda a produção de linguagem representa um discurso. No entanto, a análise do discurso é uma atividade que se refere, diretamente, ao estudo que envolve a discursivização. Assim, é um campo do conhecimento que se engaja no conhecimento das relações entre como os discursos são produzidos e de que forma se constituem.

O surgimento da Análise do Discurso (AD) requer que seja considerado o contexto inicial dos anos de 1960 na França, quando o estruturalismo e o gerativismo avançaram em reconhecimento, em um conjunto em que o reconhecimento das ideologias em relação à linguagem e comunicação também foram destacados. Assim, o discurso passou a ser visto de uma forma estrutural e isso atribuiu uma maneira de interpretação em que o seu conteúdo poderia ser identificado, dividido em compartimentos de análise e, assim, compreendido de forma mais ampla (MALDIDIER, 2003; ORLANDI, 2001).

A máquina discursiva de Pêcheux foi um marco nos anos de 1960, quando trouxe a possibilidade de uma análise automática do discurso a partir de termos psicanalíticos, do materialismo histórico e da psicanálise. Esta foi a base de surgimento da teoria do discurso, com elementos como o distanciamento do subjetivismo, a possibilidade de reflexão sobre a palavra na ótica saussuriana (em que as subjetividades são eliminadas da compreensão) e o engajamento de elementos oriundos da linguística (TFOUNI; MONTE-SERRAT; CHIARETTI, 2011).

Junto a isso, o amadurecimento destes elementos conduziu, indiretamente, aos elementos que fortaleceram a compreensão do conceito de *corpus* e da sua análise. Tal análise deve ser norteadas aos elementos que se envolvem na produção do discurso, mas também em elementos de ordem operatória, que geram o discurso produzido, que teria também influências sociais em sua constituição. Essa base foi fortalecida e transformada no tempo, avançando ao estado presente. Na primeira metade da década de 1970 houve um movimento voltado à vincular língua e História que, após uma série de movimentos

e orientações de análise, foi estabelecido o lugar da língua como um amplo de desenvolvimento ideológico e discursivo. A teoria do discurso foi constituída, sobre uma perspectiva de identificar em sua formação o que foi denominado por materialidade do sentido. A partir da segunda metade daquela década, foram adicionados componentes à compreensão textual, como o interdiscurso (o já dito) e sua ligação ao intradiscurso (o que o sujeito diz no ato do texto), e uma série de revisões que, ao final daquela década, conduziram Pêcheux ao processo de revisão de sua teoria (MALDIDIER, 2003; ORLANDI, 2001).

Nos primeiros anos da década de 1980, a análise do discurso foi reconstruída, com extensão a aspectos da linguística. O resultado dessa mobilização surgiu na interpelação ideológica ao texto, no reconhecimento da linguagem como elemento de resistência do sujeito e na reconfiguração do pensamento referente a ideologia como fator influente. Dessa forma, a análise do discurso terminou sendo reconfigurada, com a inclusão de elementos importantes como a diversidade, memória, primado do outro e do discurso do outro, evidenciando o sujeito e seu espaço de representatividade. O resultado foi o rompimento com formas fixas de análise, e a apresentação de modelos e experimentação de análise, mantendo, contudo, o afastamento subjetivo, mas se tornando interpretação (MALDIDIER, 2003; MOTTA, 2012).

Nesse contexto, contemporaneamente é reconhecido que a análise de um discurso que subjaz a um texto é feita a partir dos elementos e projeções que se apresentam por meio da “[...] enunciação no enunciado; os recursos de persuasão utilizados para criar a ‘verdade’ do texto [...] e os temas e figuras utilizados” (GREGOLIN, 1995, p. 18). É reconhecido que o discurso pode se apresentar em diferentes frentes e, na cibercultura, uma delas são os memes (HORTA, 2015). Complementarmente, descreveram o meme como:

[...] termo utilizado para denominar algumas estruturas textuais que vêm sendo disseminadas nas redes sociais, constituem-se normalmente de caráter multimodal (texto escrito e imagem, imagem e texto sonoro, vídeo, dentre outros), aderindo a maneiras distintas de se apresentar e, geralmente, também estão ligadas ao discurso cômico, irônico ou satírico (CASTRO; CARDOSO, 2015, p. 3).

Com esse sentido, muitos sites e mesmo páginas em redes sociais surgiram para a divulgação de memes, sendo a página de humor “Bode Gaiato” uma delas. O “Bode Gaiato” surgiu no ano de 2012, com a proposta de apresentar memes de humor regionalizado (nordestino), com a representação de bodes incorporando os memes, dando vida a narrativa, em montagens de aparência mesclada em que a face é do animal, e o corpo de humanos (vestidos de forma também a responder ao que é popular na região representada). Os personagens são uma família formada pelos pais e dois filhos, sendo eles Zefinha, Biu, Ciço e Junin (os dois últimos, respectivamente, filho mais velho e mais novo), e eventualmente alguns outros personagens que assumem o papel de amigos para complementar as interações. Os memes são diários, muitas vezes mais de um ao dia, e se voltam às pessoas economicamente menos favorecidas, com sua forma de falar e de se relacionar, tendo por foco temas cotidianos como casamento, criação de filhos, conflitos, afetividade, dificuldades econômicas e outros quadros em que o falar nordestino e a forma de resolver ou desfechar o meme se destacam (G1, 2013).

Ainda G1 (2013) descreve que a página foi criada por um estudante de 19 anos, com a finalidade de fazer humor com a forma de falar e de viver típicas do nordestino, e os memes, consequentemente, apresentam termos recorrentes como “mainha”, “oxente”, “frescar”, “drumi”,

“chinela”, “peste”, “bixiga” e outros, além de expressões como “couro quente”, “vai timbora” e “armaria” (Ave Maria!), entre outras, contextualizando as situações diversas apresentadas pelas representações rústicas de bodes humanizados que têm sempre como fundo uma tela do espaço sideral. A simplicidade e a facilidade comunicativa da página fizeram com que se tornasse rapidamente conhecida em todo o país, e atingisse mais de 125 mil acessos diários, com mais de 14 milhões de pessoas com cobertura semanal.

A “Bode Gaiato” é uma página que traz a cultura nordestina representada e em sentido virtual, por registros que apresentam o uso da língua de forma que “[...] são expressos [...] os aspectos sociais, culturais e as noções de pertencimento através de representações simbólicas dos hábitos, costumes ou linguagem dessa região” (SILVA; BORGES, 2017, p. 2).

SITE “BODE GAIATO” – PROCEDIMENTO METODOLÓGICO, CORPUS E ANÁLISE DO DISCURSO

Neste trabalho, foi procedida a análise do discurso do *corpus*, a saber, as publicações de memes da página humorística “Bode Gaiato”, realizadas no ano em que atingiu a maior disseminação de seus conteúdos, no ano de 2013. Este método é justificado por permitir a compreensão de conteúdos verbais e não verbais e elucidar o *ethos* discursivo presente de forma a evidenciar a natureza das mensagens e no que estes conteúdos impactaram seus receptores como principais elementos repassados.

Assim, foi utilizado o método ancorado em MAINGUENAU (1989), em que a análise do discurso é conduzida a partir dos elementos da língua conforme compreendida no entendimento de Saussure, conforme faz e representa sentido e dentro daquilo que formalmente se evidencia; a segunda camada é como essa língua se expressa como forma de fazer sentido aos sujeitos que interagem em interlocução e seus contextos, e o discurso é visto dentro das diferentes camadas que tornam o mesmo um elemento de expressão da linguagem.

O *corpus* foi formado por 1.875 publicações, com uma média de cinco postagens diárias na página (embora tenha de ser considerado que alguns dias específicos, como festas típicas e de santos, ou eventos que geravam mobilizações nacionais poderiam ter até mais que isto, gerando uma compensação, e nas datas regulares eram por volta de duas a três). Assim, formou o *corpus* a totalidade dos memes divulgados na página “Bode Gaiato” no ano de 2013, entre 1 de janeiro a 31 de dezembro daquele ano. A análise das publicações da página “Bode Gaiato” apenas no recorte do ano de 2013 se deu em razão de ter sido o período que se tornou um fenômeno nacional, de ampla acolhida e interesse e durante o qual suas publicações foram amplamente difundidas, em um volume e aceitação representativamente maior que os demais anos, o que lhe conferiu um espaço de reconhecimento nacional.

Assim, no intuito de compreender o *ethos* discursivo, foi adotado o protocolo de análise trazido por MIGUEL (2014), no intuito de analisar a narrativa textual e não textual, a partir de três pilares essenciais: a primeira camada teve a análise do léxico utilizado nas mensagens repassadas nos memes, a estrutura argumentativa (pontuação, construção, figuras de linguagem), destacabilidade (elementos de destaque que conduziram a mensagem); a segunda analisou os elementos externos ao texto e que a ele se somaram, como componentes visuais; a terceira camada considerou o contexto de cada um dos memes e como foram apresentados.

Contexto Linguístico

Nos memes analisados, o discurso imagético foi prevalente e os textos foram apresentados de forma curta e objetiva, sempre com o léxico comum ao nordestino e expressões extremamente regionalizadas. O próprio léxico, em todos os contextos, era o centro comunicacional dos memes. Assim, as principais mensagens observadas envolveram expressões referentes ao cotidiano e usadas com frequência entre os nordestinos quando se sentem exaustos, irritados, exasperados ou mesmo satisfeitos ou surpresos com algo. Em todos os casos, mesmo com este léxico próprio, todas as mensagens apresentadas eram de fácil compreensão e sentido lúdico. Expressões como “armaria”, no sentido de Ave Maria, expressão de espanto; mingula (não me importune), “coro quente”, “abrisse” no sentido de abrir, “quenga” (prostituta), “vixe” (expressão de espanto), “visse” (viu); “mulé” (mulher), “homi” (homem), “minino”(criança), “mainha”(mãe), “painho”(pai), “iapô” (ah, pois); “miséria”(miséria, coisa ruim); “torôsse” (arrebentou); “mermo”(mesmo); “a peste”(algo ruim), “oxe” (expressão de espanto); “munganga” (caretas, brincadeiras); “pá” (para); “da piula” (grande); “bodega”(bar); “pindurada/pendura” (dívida); “bixiga”; “tumar”(tomar); “sabunete” (sabonete); “bebo”(bêbado) e correlatos como componentes universais das mensagens, que se fazem presentes como identidade de cada meme divulgado e representa o discurso intimista com o nordestino e com o receptor que se identifica com essa forma de se comunicar, própria do meme e da replicação que promove.

Figura 1 – Postagens com linguagem regional



Fonte: Página Bode Gaiato (2013)

Quanto ao *ethos* do discurso, o tom identificado se mostrou recorrentemente coloquial, de simples compreensão e muito simplista, replicando a oralidade nordestina e com forte teor emocional e humorístico às raízes populares. O discurso é recorrentemente humorístico de natureza cotidiana, sempre evocando o léxico tradicional da fala nordestina como principal elemento de ludicidade. Os personagens

(Figura 2) são explorados em suas constituintes próprias: Biu é bêbado e tem um comportamento espaçoso, Zefinha é autoritária e comanda a todos, o irmão mais velho é galanteador, a irmã de Junin, Raimunda, é uma menina que vive tentando seguir “a moda” e Junin é sempre voltado a realizar artes. Essas características, isoladas ou combinadas, conduziram o discurso mostrando um *ethos* de familiaridade, de alegria inserida na vida simples e do comportamento comum popular, em que está presente as relações entre os sujeitos, autoridade, brincadeiras e demais elementos comuns da vida coletiva presente entre o nordestino das classes populares. Assim, conforme o teor de cada meme, um dos personagens, conforme suas características, assume o protagonismo e pode ter ou não o aporte de outros.

Figura 2 – A família Bode Gaiato (Zefinha, Biu, Junin e seus irmãos)



Fonte: Página Bode Gaiato (2013)

A destacabilidade identificada foi direcionada ao personagem do bode como protagonismo do nordestino e de sua identidade, sem a presença de marcas d'água ou outros identificadores – o que mostra que o bode responde até mesmo pela identidade da página. Na maioria das vezes, os memes surgem com um enunciado pelo personagem protagonista, narrando em uma frase curta, na descrição, o ocorrido – como por exemplo o bode Junin dizendo: “hoje ‘drumi’ de couro quente” (Figura 3), e abaixo o meme com a razão.

Figura 3 – Postagens com linguagem regional



Fonte: Página Bode Gaiato (2013)

Assim, o bode é o centro da mensagem, como uma centralidade nordestina ao apresentado. Dessa forma, os memes são sempre uma narrativa de situação e seu desfecho, de forma curta, objetiva e humorística.

Componentes Externos ao Texto

Neste quesito, pelo menos um personagem com face de bode e corpo humano estará presente em todos os memes, sendo associado à vivência da situação narrada. Os bodes vestem roupas simples, geralmente utilizam lenços na cabeça se representam mulheres casadas e chapéus, se homens casados, não usando adereços ao serem jovens ou adultos, e bonés quando crianças. O fundo é quase sempre apresentado por uma paisagem sideral, que remete ao universo e estrelas, como apenas uma base para as imagens – mas também raramente ocorrem cenários, como o quarto de Junin, a casa ou algum contexto dessa natureza, mas muito raramente. As cores predominantes do fundo dos memes são tons lilases do universo, e os tons de terra que prevalecem entre os personagens, em menção ao meio nordestino (caatinga, sertão).

Contexto

“Bode Gaiato”, no *corpus* analisado, se mostrou uma página humorística cujo contexto eram as vivências cotidianas experimentadas pela população de baixa renda, e narradas pelo léxico nordestino, pela linguagem regionalizada. Assim, no grupo analisado, os contextos gerais eram narrativas do cotidiano, apresentadas de forma descontinuada (não apresentam sequência ou ligação umas com as outras, embora os personagens sejam uma família), com a finalidade de divertir pela identificação e pela disseminação do desejo de dividir, por parte do receptor, aquela percepção divertida e comum do cotidiano. Eventualmente, em condições de impacto nacional de ordem política, “Bode Gaiato” apresentou algumas manifestações conectadas a este contexto, mantendo o tom humorístico, mas revelando uma mensagem de posicionamento político – no entanto, essas expressões foram registradas apenas três vezes no decorrer do ano, e quase sempre com um retorno dos receptores muito expressivo (tanto positivo quanto negativo), e a página retomava a contextualização aleatória e cotidiana usual de forma rápida.

Na totalidade do *corpus* houve a presença de um ou mais integrantes da família central, com participação de outros elementos rotativos ou eventualmente presentes em 58% dos casos, complementando a narrativa. Sempre que um novo personagem surge, ele surge novamente sempre que o contexto é favorável, ainda que usualmente não receba um nome, seja apenas uma espécie de figuração ao contexto narrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao abordar a análise do discurso, neste artigo, foi realizada uma breve revisão ao tema, conjuntamente à seleção de um *corpus* e sua análise, como forma de evidenciar a compreensão prática deste sentido. Assim, a análise do discurso se mostrou como um campo do conhecimento em crescente desenvolvimento, cuja finalidade é identificar os elementos discursivos e funcionais do discurso considerado. Neste artigo, o *corpus* foi concentrado em uma página de humor que divulga memes, cuja ampla aceitação e replicação decorreu do desejo de dividir os conteúdos e do elemento humorístico presente. Assim, foi possível identificar de forma objetiva que, na análise empreendida quanto enunciação, persuasão e imagem que os personagens procuram replicar o brasileiro de classes economicamente menos favorecidas, cujo contexto central é o cotidiano e a finalidade precípua é o riso a partir dos elementos culturais, comportamentais e atitudinais que envolvem esse grupo. A centralidade nos sujeitos e em sua forma de expressão é evidenciada a partir até mesmo dos recursos de imagem, em que o fundo costuma ser neutralizado para protagonizar as narrativas – que sempre são pequenas situações do cotidiano apresentadas com humor. Compreende-se este contexto e prática como uma crônica bem-humorada do cotidiano cuja finalidade, via de regra, não é a crítica ou reflexões mais aprofundadas, mas a diversão por identificação a partir de elementos sociais, culturais e comportamentais do contexto brasileiro.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, L. G. F. de; CARDOSO, T. G. Memes: os replicadores de informação. **Anais eletrônicos do VI ENPOLE**. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2015. Disponível em: <http://enpoleufs.com.br/textos/Lorena_Gomes.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.
- G1. **Bode 'gaiato' criado por recifense vira mania e atinge multidão de fãs na web**: Estudante de 19 anos estava entediado com férias quando criou a página. Ele não acredita que piadas sejam preconceituosas e aproveita a fama. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/05/bode-gaiato-criado-por-recifense-vira-mania-e-atinge-multidao-de-fas-na-web.html>. Acesso em: 4 jul. 2021.
- GREGOLIN, M. do R. V. A análise do discurso: conceitos e aplicações. **Alfa: Revista de Linguística**, v. 39, p. 13-21, 1995.
- HORTA, N. B. **O meme como linguagem da internet**: uma perspectiva semiótica. 2015. 191 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Música, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas, Pontes / Unicamp, 1989
- MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso**: (re) ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.
- MIGUEL, K. **Pensar a Cibercultura ambientalista**: Comunicação, mobilização e as estratégias discursivas do Greenpeace Brasil. 2014. 267 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo. 2014.
- MOTTA, A. R. Análise do discurso e ergologia: o sujeito na atividade de trabalho. **Moara –Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**, n. 38, p. 70-80, 2012.
- MUSSALIM, F. Análise do discurso. **Introdução à Linguística: Domínios e Fronteiras**, v. 2, n. 2, p. 101-142, 2001.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.
- TFOUNI, L. V.; MONTE-SERRAT, D. M.; CHIARETTI, P. **A Análise do Discurso e suas Interfaces**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011.

VOSS – UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO FASHION SHOW DE ALEXANDER MCQUEEN

Bruna Costa Nogueira (UFMS)¹

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma possibilidade de leitura e análise semiótica do desfile VOSS, idealizado pelo estilista Lee Alexander McQueen e acontecido em Londres no ano 2000, na coleção Primavera/Verão. Através de uma pesquisa que situa a moda como um sistema mais complexo que as concepções comerciais que usualmente lhe são atribuídas, o texto estabelece uma linha do tempo que esclarece o funcionamento das estruturas da moda, tal qual explana a estética de Alexander McQueen a fim de conseguir estabelecer as conexões que ajudam a enfocar a moda como passível de uma, ou melhor, de várias possibilidades de leitura, mais profundas, densas e poéticas. Para isso, o trabalho se dedica a um processo de descrição e análise do desfile VOSS e segue o percurso de aplicação sugerido por Lúcia Santaella em *Semiótica Aplicada*, 2005, onde são necessárias três formas distintas de olhar para um mesmo fenômeno: o olhar contemplativo, seguido de um olhar onde se procura a unicidade do momento e por fim, um olhar que encontre uma generalização para encaixar as particularidades. Por meio de uma pesquisa bibliográfica e imagética serão analisados alguns dos 73 looks apresentados, assim como a ambientação, música e demais elementos cênicos que compuseram o espetáculo, para assim, tentar desvendar - ao menos encontrar indícios - a narrativa proposta pelo estilista. Para essa análise, a semiótica Peirciana será a chave para a decodificação dos símbolos e signos, no entanto, a história da moda e sua cronologia também se fazem necessárias para auxiliar nesse processo de compreensão do desfile VOSS.

Palavras-chave: VOSS. Alexander McQueen. Semiótica.

¹ Doutoranda em Estudos de Linguagens.

INTRODUÇÃO

Para que seja possível fazer uma leitura semiótica coesa de um desfile ou editorial de moda é preciso compreender do que se trata o conjunto no qual esses elementos estão inseridos, é preciso saber que a moda não é apenas o vestir, a tendência ou a convenção de flores nas coleções de primavera e tons terrosos nas coleções de inverno. A moda é um sistema complexo, que para além do aspecto comercial, engloba vestuário, estilo de vida e principalmente o comportamento.

O mercado da moda, como conhecemos hoje, começou em meados do século XIX, por volta do ano de 1850, em um momento em que as roupas ainda eram feitas sob medida, havendo pouca ou nenhuma oferta de roupas prontas para comprar e vestir. Por conta disso, as tendências caminhavam mais lentamente, pois uma roupa precisava ser usada e vista por outros para assim ser desejada e copiada. A grande democratização da moda passa a se desenrolar por volta dos anos 1950, com o surgimento do chamado *Prêt-à-porter* (em tradução livre: pronto para vestir), roupas de lojas como conhecemos hoje, prontas para vestir. (STEVENSON, 2010)

Com as roupas prontas para vestir, a produção manufaturada e as grandes redes de lojas que passam a distribuir essa produção, passamos a ter mudanças muito rápidas na moda. As coleções e tendências são rapidamente substituídas por uma nova, sendo assim, o tempo de cada tendência, de estar na moda é muito curto, o indivíduo logo procura substituir aquilo que veste pela nova tendência. Os desfiles também são parte importante nesse processo, o que antes acontecia naturalmente – as pessoas andavam pelas ruas com suas roupas, que eram depois copiadas – passa a acontecer em passarelas que simulam esse vai e vem das ruas. As semanas de moda (*fashion weeks*) são o acumulado desses desfiles e visam trazer diretrizes para a moda que será vendida nas lojas e usada pelo grande público. (FOGG, 2014). Nas semanas de moda são desfiladas peças únicas, feitas à mão, com materiais mais nobres e com mais camadas de conceito e reflexões acerca do vestir, da arte e dos corpos – *Haute Couture*/ Alta Costura – e não necessariamente são as roupas que estarão nos corpos do público, mas serão reinterpretadas, diluídas e inseridas no pronto para vestir – *Prêt-à-porter* – ou ainda, serão copiadas e levadas para as lojas de *Fast Fashion*, como *Zara* e *Forever 21*, por exemplo.

Temos então uma questão de hierarquia no sistema da moda: A Alta-Costura trabalha as referências artísticas, históricas, os novos materiais e todas as possibilidades que o estilista, enquanto artista, desejar colocar na passarela; seguido do *Fast Fashion*, onde a tendência apresentada na passarela é copiada, sofrendo poucas adaptações, e colocada nas lojas; e por último, temos o Pronto pra Vestir, onde a tendência é reinterpretada pelas grandes confecções e aplicada nas roupas para as grandes redes de lojas – *Adidas*, *GAP*, *Riachuelo*, etc. – Todas as grandes grifes como *Dior*, *Alexander McQueen*, *Chanel* e *Hermès*, também tem roupas prontas pra vestir, o que acontece é que as marcas adaptam suas próprias coleções da Alta-Costura para que sejam produzidas e vendidas em larga escala.

Aqui será trabalhado um desfile de Alta-Costura, o topo de cadeia no sistema da moda, pois é nesse momento de criação, que a moda mais passa por processos de pesquisa, de experimentações criativas e referências artísticas, tornando mais possível uma leitura semiótica e imagética da moda. O desfile escolhido se intitula *Voss*, feito pela grife *Alexander McQueen* no ano de 2001, para o seguimento Primavera/Verão. A grife é encabeçada pelo estilista de mesmo nome, e para entendê-la um pouco mais, é preciso conhecer mais de seu criador.

ALEXANDER MCQUEEN E SUA ESTÉTICA

Quando se fala do estilista Lee Alexander McQueen, 1969 – 2010, refere-se a uma obra povoada de desfiles e peças provocativas, cheias de agressividade visual, sarcasmo e ironia, que colocaram o estilista em um novo lugar da moda, mais próximo das artes e bastante desvinculado dos aspectos comerciais dessa indústria. Alguns aspectos são bastante evidentes em sua criação, como a teatralidade em seus desfiles e o uso sistemático de recursos provocativos e do choque estético causado pela escolha das temáticas, dos materiais ou dos modelos. O estilista usava para suas criações, tudo aquilo que é comumente desprezado pelo ambiente da moda, seja material ou conceitual. Foi comum para McQueen utilizar retalhos, fósseis, insetos, armaduras, flores secas, animais no formol, lascas de madeira, tecidos manchados, rasgados e de pouco valor econômico (PALOMO-LOVINSKI, 2010). No campo dos conceitos, McQueen desfila modelos albinos, amputados, gordos, negros retintos, com vitiligo ou qualquer outra particularidade que possa diferencia-los do modelo usual da moda e ao mesmo tempo evidenciar a maneira como os corpos são tratados por esse sistema.

McQueen sempre deu pistas de que sua obra é pensada como um todo: as peças nos desfiles, os ensaios fotográficos, os acessórios, tudo é parte de um movimento constante que segue coleção após coleção, evidenciando que o processo é uma grande história contada em vários atos. Nada em suas criações aparenta ser uma escolha ao acaso, são todas pensadas dentro de um imaginário já estabelecido: uma narrativa concisa povoada de seres híbridos, animais, máquinas, amazonas, bonecas e quimeras. Suas criações são pontes entre a antiga e a nova noção de moda e, com elas, uma série de novas opiniões e conceitos passaram a ser discutidos na moda do século XXI. O impacto de sua obra vai além da tendência e move a moda para um diálogo que ultrapassa a roupa e chega uma esfera maior (PALOMO-LOVINSKI, 2010).

Nessa esfera maior de pensamento acerca da moda é que podemos desenvolver uma leitura semiótica de um desfile, seja de Alexander McQueen ou de outros estilistas. Seguindo o percurso de aplicação sugerido por Lúcia Santaella (2005), são necessárias três formas distintas de olhar para um mesmo fenômeno: abrir-se para ele, com um olhar contemplativo e disponível para aquilo que acontece diante dos olhos; seguido de um olhar onde se observa atentamente a situação, encontrando momentos únicos naquilo que está sendo experienciado; e por último, devemos lançar um olhar que encontre o lugar geral onde se encaixe essas particularidades. A análise feita daqui em diante, tem como objetivo perceber algumas das questões provocativas presentes na estilística do autor, e com o auxílio da semiótica, trazer novas possibilidades de leitura e camadas de significado para a moda, que é um assunto bastante presente nos cotidianos e mesmo assim, um objeto de pouco interesse para leituras mais complexas e não atreladas ao viés de mercado.

3. VOSS - O DESFILE

O desfile Voss aconteceu na cidade de Londres, no dia 26 de setembro de 2000, sendo o lançamento da coleção Primavera/Verão da grife Alexander McQueen. Foram apresentados 73 *looks*², que estão acessíveis online por meio de um compilado em vídeo de pouco mais de 11 minutos de duração.³ Não há contato entre público e modelos, a passarela foi construída no interior de uma enorme caixa de vidro espelhado, os modelos e o público só enxergam seus próprios reflexos, não

² Look: palavra que no âmbito da moda não tem tradução para o português. Se trata de toda a composição criada em cada modelo em um desfile ou foto editorial de moda. O look é composto por toda a vestimenta, maquiagem, calçados, acessórios e demais elementos que o modelo esteja sustentando no momento do desfile ou da foto.

³ O desfile completo, em vídeo – https://www.youtube.com/watch?v=nK_KA9U9rqo&ab_channel=RossSatterfield

conseguem se ver durante o desfile. O chão no interior da caixa é de azulejos brancos, assim como as molduras dos espelhos são de madeira branca e os rodapés e frisos das paredes são de material acolchoado também branco. A luz vem do teto, que conta com uma estrutura branca onde dezenas lâmpadas de luz branca foram instaladas. No centro da caixa de espelhos está uma caixa menor, de aparência desgastada e enferrujada, e na parede de fundo estão duas portas, uma em cada extremidade, por onde entram e saem as modelos.

Figura 01 - Quimono



Fonte: Revista Vogue UK - <https://br.pinterest.com/pin/307792955784195623/>

O desfile inicia com peças bastante funcionais e de usabilidade acessível, os 9 primeiros *looks* apresentados são: vestidos e blusas com aplicações de tecidos e plumas, ternos ajustados, calças de alfaiataria, todos sem estampa e de cores sóbrias, como bege, preto e um tom de salmão pálido. O modelo de número 10, quebra com o que foi desfilado até então, trata-se de um quimono cinza bordado com flores, folhas e pássaros, que se completa com um grande adorno de cabeça, retangular e também bordado (Figura 01).

Dos *looks* de número 11 até o de número 21, são apresentados vestidos curtos, saias, camisas ajustadas e adornadas com gravata fina, e também aparecem as primeiras estampas – uma mescla de preto e branco presentes em dois pares de calça e no único *collant* apresentado no desfile – temos a predominância de uma paleta de tons cinzas mais claros que os anteriores e pouca presença de tonalidades de rosa, que já haviam aparecido anteriormente.

Figura 02 - Pássaros



Fonte: Revista ELLE - <https://br.pinterest.com/pin/483644447477910531/>

Já dos *looks* 22 ao 30, a paleta de cores sofre uma mudança: são apresentadas diversas tonalidades de verdes, algumas incidências de marrons e de uma tonalidade mais intensa de rosa. São vestidos, calças e paletós de recortes menos comuns e com menor usabilidade, as plumas longas aparecem em bastante evidência, e o *look* de número 24 chama atenção especial pelo adorno de cabeça composto de falcões empalhados (Figura 02). Dos *looks* 31 até 47 acontece a inserção de materiais que não haviam sido desfilados até então. Entre blusas e ternos de modelagem mais soltas, aparece um vestido longo branco, uma saia e uma blusa pretas, feitas com conchas de ostras, recortadas e polidas. A cor azul aparece pela primeira vez, em tonalidades claras que gradativamente caminham para o cinza. Preto, cinzas claros e escuros, além de tonalidades de bege, marrom e dourado, juntamente com algumas estampas nas mesmas tonalidades compõe esse trecho do desfile, que mescla roupas de recorte simples e boa usabilidade, com silhuetas e acessórios típicos de passarela e com muito apelo conceitual. O *look* de número 36, é um exemplo desse lado mais conceitual: um vestido de corpo simples com um grande acessório, em formato de castelo, no ombro direito (Figura 03).

Figura 03 - Castelo



Fonte: Revista Highlike - <https://br.pinterest.com/pin/345721708885548421/>

Do 48º aos 73º *looks* apresentados, a reta final do desfile, o preto, o branco e bordados em vermelho passam a figurar entre as estampas das roupas. São desfilados alguns vestidos, blusas e ternos de modelagem solta, recortes simples e aplicações de plumas. Em contrapartida, também ficam para a reta final do desfile algumas peças com recortes e construções incomuns: saia, quimono e vestido longo em bordados vermelhos e aplicação de plumas pretas; dois vestidos em plumas brancas de avestruz; um corpete e uma máscara, ambos vermelhos e confeccionado em material rígido, com estampas brancas que simulam renda; e o *look* final: um vestido de gala confeccionado em lâminas para microscópio, tingidas de vermelho, e plumas de avestruz tingidas de preto (Figura 04)

Figura 04 - Final



Fonte: Revista Anothermag - <https://br.pinterest.com/pin/248753579406308366/>

A luz e a trilha sonora do desfile são constantes: música eletrônica, com um som de fundo que se assemelha ao som de batimentos cardíacos. Toucas nas cabeças, sapatos de salto nos pés maquiagem – pálida e leve – também são elementos comuns a todas as modelos. Após a passagem da última modelo (Figura 04), a luz se apaga até que ela se retire completamente do palco e a música é substituída por um som de bip intermitente sobreposto ao som de batimentos cardíacos. Em seguida, o som se transforma, os batimentos se tornam um bip constante, ao mesmo tempo em que a caixa menor, que estava no centro do palco, solta suas paredes, que estilhaçam no chão. No interior da caixa está uma modelo nua, deitada em uma espreguiçadeira e usando o que se parece com uma máscara de gás, além de algumas mariposas que estão posadas em seu corpo e outras que saem voando com a abertura da caixa. Ao término, a luz oscila e o público começa a aplaudir, ao mesmo tempo em que as demais modelos retornam ao palco e param com as mãos encostadas no vidro, viradas para o público. A música retorna, as palmas continuam e o estilista entra, faz uma breve reverência para o público, pega uma das modelos pela mão e vai rumo a saída. As demais modelos também seguem para a saída, a única que permanece na mesma posição é a que está deitada. Com a saída das modelos, as luzes se apagam definitivamente e o desfile se encerra.

O significado da palavra Voss não consta no dicionário, no entanto, há uma cidade na Noruega, de mesmo nome, e buscando pela origem de seu nome, chegamos ao significado de mar ou onda, em

Nórdico Antigo⁴. A cidade de Voss também é conhecida por ser um local com muita atividade de esportes radicais, caminhadas e observações de vida selvagem, o que pode, ou não, ter alguma relação com o título e o conteúdo da coleção.

Os desfiles, ou melhor, os *Fashion Shows*, como são chamados no mundo da moda, costumam se iniciar rigorosamente no horário, e Voss, por sua vez, começou aparentemente com 60 minutos de atraso, nos quais o público ficou sentado se encarando nas paredes de vidro espelhado da caixa e ouvindo um som de batimentos cardíacos. Vez ou outra a luz era acesa por alguns segundos no interior da caixa, deixando que os presentes tivessem acesso ao que estava acontecendo. No entanto, o público seguia sem saber que o desfile havia começado no horário previsto, e nesse tempo, os modelos e a equipe de produção que estavam no interior da caixa, tiveram a oportunidade de assistir ao público, uma jogada do estilista para, ao menos nesse momento, inverter os papéis de observador e observado. Ao mesmo tempo, essa inversão pode ser compreendida como uma alusão a um movimento constante na moda, que é o dos estilistas e grifes que buscam inspiração e referências no uso das roupas pelo público comum: suas adaptações, suas particularidades de uso, customizações e sobreposições que não foram pensadas anteriormente e etc. O público se inspira nas passarelas, que por sua vez, se inspiram na moda que acontece de maneira orgânica no vai e vem das ruas. Não há um observador fixo nessa relação.

O ambiente interno da caixa é todo branco, conta com azulejos no chão e partes acolchoadas nas paredes, deixando impressões de que se trata de uma grande sala cirúrgica ou algum quarto para a contenção de pacientes psiquiátricos, que costumam ter as paredes acolchoadas. O único elemento que destoa do branco, é a caixa menor, de aparência suja e enferrujada, que está instalada no centro da grande caixa de vidro. Outras evidências acabam surgindo ao longo do desfile que permitem ler esse ambiente como um possível hospital psiquiátrico: a maquiagem pálida, uso de toucas e golas nas roupas que remetem a paramentações cirúrgicas, quimonos com contenção para os braços, como nas ‘camisas de força’ e, principalmente, a forma como as modelos desfilam. Muitas andam cambaleando, se esbarram e seguem sorrindo de forma neurótica; outras desfilam olhando para os lados; espantando coisas com as mãos; falando e gesticulando; destruindo as próprias roupas e se aproximando na tentativa de enxergar através do vidro. Não é uma simples passagem para mostrar o caimento e os detalhes da roupa.

Essa leitura, de um ambiente de loucura, também está presente na construção das peças, que apresentam recortes assimétricos, acessórios pouco funcionais, ou tem a modelagem muito ampla, outras são muito apertadas, aparentando não pertencer a pessoa que a veste. Algumas peças sufocam a modelo em uma profusão gigante de plumas, outras são construídas de modo a reduzir a mobilidade, também existem as sobreposições costuradas, de camisas com vestidos e gravatas, partes de paletós unidos a plumas, blusas e acessórios feitos de papel, além das máscaras e corpetes de materiais indefinidos, dos animais empalhados, das roupas feitas com um acumulado de conchas, outra com lâminas de microscópio, uma infinidade de materiais e formas de se juntar, que se assemelha a forma como os loucos se vestem e produzem vestimenta e arte (BIRMAN, 2017).

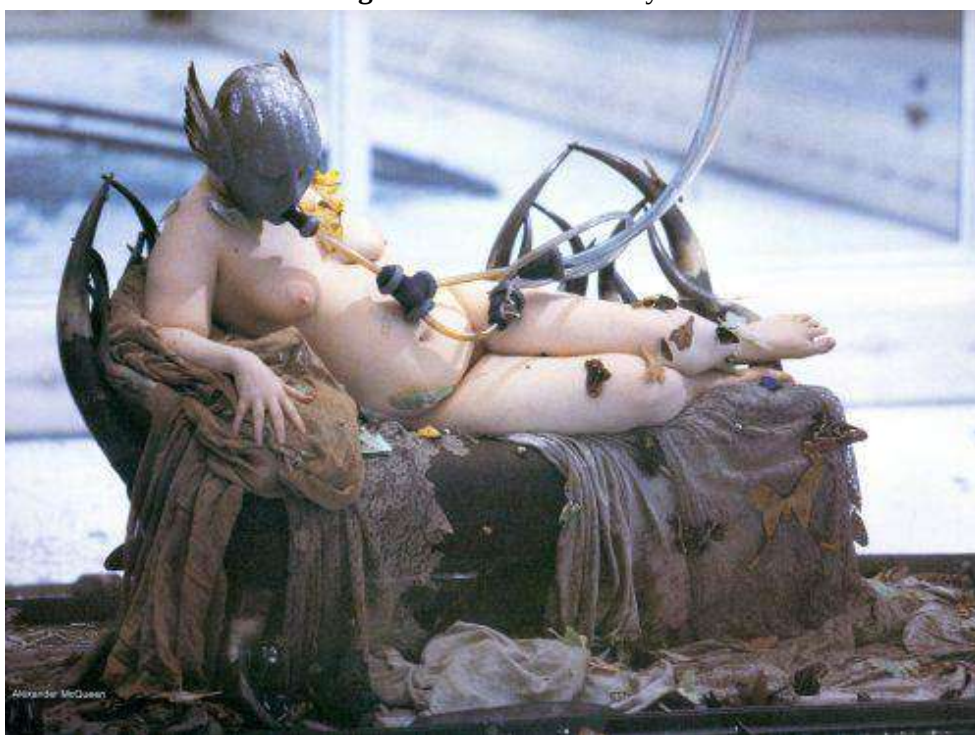
O uso de materiais vivos – madeira, seda, penas, plumas, couro, escamas – e pouco convencionais, são característicos das criações de McQueen. As plumas, a seda, o couro, as flores secas e os animais empalhados que estão na coleção Voss, são recorrentes e colaboram para a criação

4 Rygh, Oluf (1919). *Norske gaardnavne: Nordre Bergenhus amt* (em norueguês) (12 ed.). Kristiania, Norge: WC Fabritius & sønners bogtrikkeri. p. 527.

de uma visão de que sua obra é cheia de barbárie e de que a mulher é retratada de maneira violenta em seus desfiles e editoriais. Nunca foi intenção do estilista retratar mulheres de natureza dócil ou ingênua, sua preferência está em mostrar a natureza destemida, agressiva, sexual e selvagem das amazonas, bruxas, prostitutas, loucas, sobreviventes e etc. A mulher nunca está massacrada ou indefesa em suas criações, está armada, encapuzada, vestida com armaduras e couraças, pois para ele, se não forem caçadoras, logo serão a caça, e enquanto caçadoras, os homens devem temer as mulheres, devem ficar chocados com sua entrada (PALOMO-LOVINSKI, 2010).

Voss nos coloca diante de mulheres com aparência ríspida, que apresentam pouco do padrão esperado de feminilidade, entretanto, corpos comuns nos desfiles, a manequim padrão para a moda. Com a saída da última modelo, a trilha sonora muda e a iluminação pisca, com isso, a caixa menor ao centro da passarela, de aparência suja e enferrujada, começa a se abrir. Nela encontramos uma modelo e uma situação nova, diante do que foi visto até aquele momento. Deitada, imóvel em uma espreguiçadeira está a modelo Michelle Olley (Figura 05), nua, com uma máscara de oxigênio e conectada por tubos a estrutura da caixa, como se a mesma fosse a placenta que a nutre. Estão com ela mais de uma dezena de mariposas, algumas posadas no corpo, outras saem voando pelo espaço da passarela.

Figura 05 – Michelle Olley



Fonte: L'Officiel USA - <https://br.pinterest.com/pin/389139224042103477/>

O fato das mariposas estarem enclausuradas junto da modelo pode ser lido de diversas maneiras: no Japão e em parte da Ásia, por exemplo, as mariposas são usadas como um símbolo do feminino e por conta de serem animais dotados de um ciclo de metamorfose, onde a crisálida fica imóvel, mantendo energia e se transformando até o momento de eclodir, também são símbolos de renascimento, de ressurreição (CHEVALIER 1986). Esse corpo que surge após a abertura da caixa, acaba de renascer e ainda está ligado a estrutura por meio dos fios e tubos que levam o oxigênio até ele. A diferença física das modelos apresentadas até o momento e de Michelle Olley são visíveis: seu

corpo não é o padrão que costumamos encontrar nas passarelas, é um corpo mais próximo do real, mais fácil de encontrar do lado de fora da grande caixa do que no lado de dentro. O uso da máscara denota que esse corpo não está em seu habitat natural, vem de fora do ambiente das mulheres loucas desfiladas anteriormente, esse corpo aguardou, foi nutrido durante todo esse tempo, para então sair do casulo ao final. Mesmo com todos os *looks* singulares que foram apresentados, é o corpo gordo e nu da modelo que gera o grande impacto e encerra o desfile.

Assim como o público começou o desfile se assistindo ao longo de 60 minutos em um espelho, os modelos também tiveram de desfilas só para si, não houve interação entre os ambientes durante esse percurso, cada um ocupou. O único momento em que houve uma contaminação entre o que vem de fora e o que vem de dentro desse sistema, foi quando a caixa, de aparência suja e enferrujada, se quebrou, revelando um novo corpo, que agora estava em um ambiente inóspito, mas que lembrava ao público que eles também são parte desse sistema, que estão dentro e fora. Não há quem não ande na moda, não há corpo alheio ao sistema e que consiga se esquivar. Tudo o que se veste, todas as cores, formas e corpos, já estiveram ou estarão um dia nas passarelas.

CONCLUSÃO

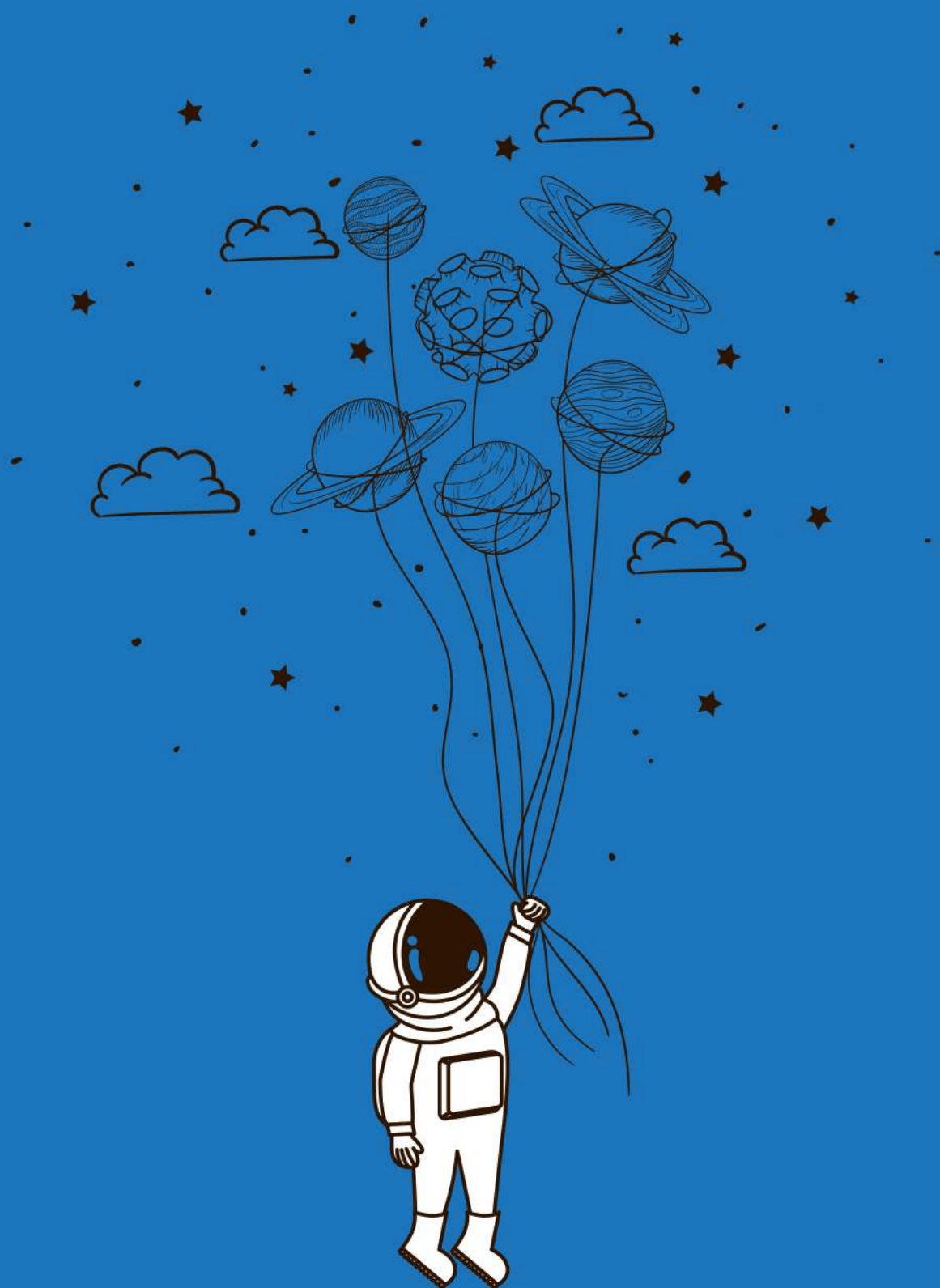
Alexander McQueen não aparentava usar nada por acaso em suas criações, constantemente deixava claro suas questões estilísticas e filosóficas com a moda, que já não se trata do vestir e vai muito além do adorno do corpo. Com McQueen ela constrói uma história significativa artisticamente e socialmente, que tem início com sua abordagem sarcástica em relação a indústria, mas que se expande para reflexões acerca de toda a complexidade do sistema da moda: o que ele representa, o que esconde, o que é real, e principalmente, existem as normas ou elas são apenas ironia?

O estilista se firmou por ser um dos nomes a subverter essa estrutura, usar os materiais e mostrar os corpos indesejados do público de maneira que eles, e também a crítica, estivessem esperando boquiabertos por isso. Com sua obra é possível vislumbrar que existe um mundo mental nos bastidores da moda que é ainda mais espetacular e fantástico do que aquele estampado nas capas de revistas e nas passarelas.

REFERÊNCIAS

- BIRMAN, Joel. **A voz de Deus e as mãos de Bispo** – Arte e loucura da escrita pictórica de Arthur Bispo do Rosário. Revista latino-americana de psicopatologia fundamental. São Paulo, Volume 20, número 4, p. 786 – 805, dez. 2017.
- CASTELO, Figura 03. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/345721708885548421/> . Acesso em: 24/11/20
- CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editora Herder, 1986.
- FINAL, Figura 04. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/248753579406308366/> . Acesso em:
- FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.
- MICHELLE OLLEY, Figura 05. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/389139224042103477/> . Acesso em: 25/11/20
- PALOMO-LOVINSKY, Noël. **Os Estilista de Moda mais Influentes do mundo**: a história e a influência dos eternos ícones da moda. Barueri: Girassol,2010.
- PÁSSAROS, Figura 02. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/483644447477910531/> . Acesso em: 23/11/20
- QUIMONO, Figura 01. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/307792955784195623/> . Acesso em: 23/11/20
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2005
- STEVENSON, NJ. **Cronologia da moda**: de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

EDUCAÇÃO



A LITERATURA SOB OS AUSPÍCIOS DO MERCADO: A QUESTÃO DO INTERESSE

Jorge Delmar da Rosa da Silva Junior (UFGD)¹

Renato Nésio Suttana (UFGD)²

RESUMO

O artigo descreve os resultados da pesquisa realizada em duas turmas do ensino fundamental II, tendo por objetivo abordar questões pertinentes ao ensino de literatura e à presença do texto literário no 9º ano do Ensino Fundamental de uma escola pública estadual localizada no município de Dourados, Mato Grosso do Sul. Buscou-se fazer, através de perguntas, um recorte da dimensão da presença e o interesse que a literatura desperta nos educandos, os incentivos, exemplos e motivações que fazem esses jovens estudantes tornarem-se efetivamente leitores. Em sua fase bibliográfica, esta pesquisa considerou textos que abordam a questão da leitura, compreensão e vivência literária, sob a perspectiva das relações que unem o indivíduo à coletividade, a obra literária, o jovem leitor e o modo como esta obra é percebida pelos jovens alunos do Ensino Fundamental II. Autores como Jessé Souza, Marisa Lajolo, Marshal McLuhan, Michel de Certeau, Ricardo Azevedo, Zoara Failla e outros, que escreveram e escrevem sobre os desafios enfrentados pela literatura na cultura contemporânea e sua capacidade de chegar aos leitores, serviram de referência para as reflexões dispostas nesse artigo. Foram utilizados também, como dados relevantes para balizar a pesquisa, os resultados da 4ª e 5ª Edição da Pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, trabalho coordenado pelo Instituto Pró-Livro (IPL) e executado pelo IBOPE inteligência. Essas pesquisas cobriram nacionalmente o cenário brasileiro sobre leitura na população brasileira de modo geral, sendo de vital importância para estimular reflexões sobre a leitura no Brasil e comparar os dados obtidos nas presentes pesquisas de âmbito nacional com a pesquisa realizada na escola em Dourados, Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave: Literatura. Ensino. Ensino Fundamental. Livros. Jovens leitores.

¹ Mestrando em Letras pela Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD.

² E Professor da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD.

INTRODUÇÃO

Na sala de aula da escola onde ocorreram as observações desta pesquisa, foi possível vivenciar e constatar um fenômeno típico na formação escolar contemporânea. Fenômeno que foi descrito por Marshal McLuhan, quando este afirmou que os meios de comunicação se tornariam uma extensão fundamental da atividade humana. Foi corriqueiro ver que, entre as carteiras escolares dos adolescentes, os smartphones pareciam desempenhar a função de ferramenta de interação social entre os educandos, possivelmente os fazendo se sentirem reconhecidos entre seus pares, o que significa representar suas atuações e desejos através dos algoritmos das redes sociais e aplicativos. Uma pergunta que se pôde fazer foi: as novas mídias podem ou puderam ser responsáveis por uma suposta baixa procura ou pouco interesse pelos livros denominados literários? Se for afirmativa esta resposta, isto tem alguma relação com as escolhas e atitudes desses jovens alunos da rede pública de ensino frente à leitura?

Neste trabalho, com o intuito de deixar claro o entendimento que será dado ao termo literatura e Grande Literatura, tomaremos emprestado o conceito descrito por Marcia Abreu:

Para que uma obra seja considerada Grande Literatura ela precisa ser declarada literária pelas chamadas “instâncias de legitimação”. Essas instâncias são várias: a universidade, os suplementos culturais dos grandes jornais, as revistas especializadas, os livros didáticos, as histórias literárias etc. Uma obra fará parte do seletor grupo da literatura quando for declarada literária por uma (ou, de preferência, várias) dessas instâncias de legitimação. (2006, p. 40)

Um diálogo especial foi estabelecido também com as 4ª e 5ª Edições da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, trabalho coordenado pelo Instituto Pró-Livro (IPL) e executado pelo instituto IBOPE inteligência. Essa pesquisa, realizada a cada quatro anos, cobre nacionalmente o cenário brasileiro sobre leitura na população brasileira de modo geral, sendo de vital importância para estimular reflexões sobre o estado da leitura no Brasil e, especificamente, sobre os dados obtidos na presente pesquisa, realizada na escola Tancredo Neves, em Dourados, Mato Grosso do Sul.

A proposta desta pesquisa foi de observar de que maneira o jovem leitor — em fase final de formação do Ensino Fundamental — lida com seus gostos, preferências e estratégias de apropriação e interpretação do texto literário. Procuramos saber também de que maneira esse leitor é estimulado pela escola, pela família e por outras instâncias de interação social. Também buscamos conhecer mais de perto as perspectivas desse leitor diante da literatura, livros, livro didático e outras propostas literárias que circulam no formato impresso e digital, como revistas e jornais.

Quanto a isso, acreditamos que foi possível observar e levantar elementos e questionamentos em relação ao interesse pela literatura, como também temos a óbvia certeza de que os dados e o tema da pesquisa, que foram abordados de forma panorâmica por este trabalho, merecem ser aprofundados futuramente.

PRESSUPOSTOS TEÓRICO

Foram tomados como referência para a realização desta pesquisa, as 4ª e 5ª edições da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, coordenada pela socióloga Zoara Failla, do Instituto Pró-Livro (IPL) e executado pelo instituto IBOPE inteligência, como também, estudos bibliográficos de teóricos da literatura, entre os quais destacamos Alfredo Bosi, Octavio Paz, Marisa Lajolo e outros. Foi feito também um pequeno levantamento de textos que abordam questões de leitura, compreensão e vivência da leitura de modo geral sob a perspectiva das relações que unem a obra literária e o leitor.

Além da pesquisa bibliográfica, recorreu-se à aplicação de um questionário com os alunos da Escola Estadual Tancredo Neves, escola da rede pública de ensino, localizada no município de Dourados-MS, no sentido de obter depoimentos a respeito do interesse pela literatura e das circunstâncias que envolvem a leitura entre os alunos. Procurou-se estabelecer relação entre os depoimentos dos estudantes e os elementos que influenciaram suas experiências de leitura, utilizando como instrumento de pesquisa observações e um formulário com questões quantitativas e qualitativas, para uma melhor e mais fidedigna captação de dados.

Através do referencial teórico e metodológico apresentados como base para esta pesquisa, foi feito um recorte de análise em duas turmas de alunos do nono ano do ensino Fundamental II da Escola Estadual Tancredo Neves.

METODOLOGIA

Em pesquisas qualitativas, entre o período de observação e pesquisa, o pesquisador, indubitavelmente, envolve-se com o grupo pesquisado, porém, não se deve chegar ao ponto de converter-se em um nativo e comprometer os dados levantados. Goldenberg (2009) tem uma posição clara quanto ao envolvimento do pesquisador com seu objeto:

O pesquisador interfere nas respostas do grupo ou indivíduo que pesquisa. A melhor maneira de controlar esta interferência é tendo consciência de como sua presença afeta o grupo e até que ponto este fato pode ser minimizado ou, inclusive, analisado como dado da pesquisa. (Goldenberg, 2009, p. 55)

Com vistas a esses princípios, antes de apresentar o questionário desenvolvido para os alunos responderem, foram realizadas visitas de observação nas salas de aula em que estudam os educandos a serem entrevistados. Foi feito também contato com os gestores da escola e com professores, incluindo a professora que leciona língua portuguesa nas turmas observadas, que muito gentilmente se dispôs a colaborar com a pesquisa.

As observações foram feitas em duas salas de aula da referida escola cuja professora lecionou a disciplina de Língua Portuguesa, pois, a disciplina específica de literatura foi retirada do currículo do estado do Mato Grosso do Sul, cabendo ao professor de língua portuguesa, em suas aulas, contemplar assuntos referentes à literatura.

O material de pesquisa utilizado nas observações e entrevistas na escola foi composto de um questionário com 15 (quinze) questões divididas em 10 (dez) perguntas com opção de resposta alternativa (múltipla escolha) e 5 (cinco) na modalidade dissertativa.

OBSERVAR PARA PERGUNTAR

A escola Tancredo Neves está localizada na zona leste de Dourados, tem um amplo espaço de socialização para alunos e professores, entre inúmeros recursos, conta com sala de multimídia, notebooks e um Datashow que frequentemente é utilizado em aulas de diversas disciplinas. Sua clientela consiste nos moradores da zona leste de Dourados e adjacências, extrato social, em sua maioria, pertencente às classes C, D e E. Por ser uma escola estadual, atende, em sua totalidade, o ensino fundamental e médio.

Os alunos, durante o período observado³, tiveram acesso a textos literários, em suas aulas, através do livro didático de uma coleção chamada *Português: linguagens* (CEREJA; MAGALHÃES, 2015), sendo este o principal acesso à literatura dos educandos das turmas observadas em sala de aula.

RESULTADOS – PERGUNTAR PARA SABER

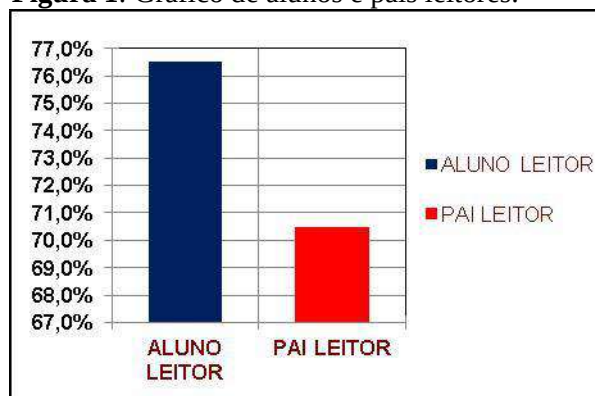
Os dezessete estudantes que responderam ao questionário ficaram divididos em dois grupos: um composto por nove meninas e outro por oito meninos, sendo sete alunos de quatorze anos, seis de quinze anos, três de dezesseis anos e um de dezoito anos. As entrevistas tiveram a duração média de vinte e cinco minutos por aluno.

Antes de entrar na análise das respostas, apresento abaixo o rol completo de perguntas que foram feitas aos estudantes:

- | | |
|---|--|
| 1. Você possui hábito de leitura? | 8. O que os pais leem, caso sejam leitores? |
| 2. Seus pais têm hábito de leitura? | 9. Você costuma ler livro impresso? |
| 3. Você tem horário de leitura? | 10. Como o livro chega até você? |
| 4. Vai a alguma biblioteca? | 11. Como você avalia a biblioteca da escola? |
| 5. Sabe o que é gênero literário? | 12. A escola incentiva a leitura? |
| 6. Tem gênero literário favorito? | 13. O professor incentiva a leitura? |
| 7. Cite alguma experiência literária de algum livro que gostou. | 14. Leitura é importante? |
| | 15. Que livro você gostaria de ler? |

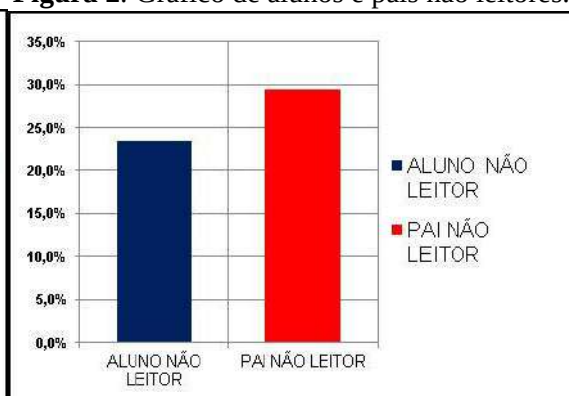
As duas perguntas iniciais do questionário foram feitas para averiguar a percepção dos educandos a respeito dos hábitos de leitura de seus pais ou responsáveis. A segunda foi para analisar essa relação no grupo escolar específico, comparando os dados com os de outros estudos relacionados ao assunto.

Figura 1: Gráfico de alunos e pais leitores.



Fonte: os autores

Figura 2: Gráfico de alunos e pais não leitores.



Fonte: os autores

³ Pesquisa de campo na sala de aula da escola Estadual Tancredo Neves ocorreu entre os meses de agosto e dezembro de 2016

Podemos constatar nos dados dos gráficos acima, que a percepção dos educandos de que seus pais não possuem hábito de leitura (25,5%), tendem a resultar em filhos que se autopercebem como não leitores (20,5%). Por outro lado, os educandos que percebem seus pais como leitores (70,5%), tendem a resultar em filhos que se autopercebem como leitores (76,5%).

Na 4ª Edição da Pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, apesar de cobrir um espectro mais amplo de pesquisa, todas as regiões do Brasil, nos apresenta conclusões semelhantes quando se refere sobre a importância dos pais como mediadores de leitura:

A importância da mediação é confirmada quando se comparam respostas de leitores e não leitores: 83% dos *não* leitores não receberam a influência de ninguém, enquanto 55% dos leitores tiveram experiências com a leitura na infância pela mediação de outras pessoas – especialmente mãe e professor. O exemplo ou a referência mostram sua importância na formação de leitores quando verificamos que 57% dos leitores viam suas mães lendo sempre ou às vezes, enquanto somente 36% dos *não* leitores viam suas mães lendo (em proporção menor, essa relação acontece também em relação ao pai). (FAILLA, 2016, p. 35-36)

Na 5ª Edição da Pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, a mediação para formar um leitor continua sendo importante:

Há consenso sobre a importância do mediador na formação de leitores e no despertar do interesse pela leitura, mas 67% dos brasileiros não identificam quem despertou seu interesse ou gosto pela leitura, percentual estável em relação a 2015 (67%). Esse alto percentual, que inclui quem não gosta de ler, pode revelar a ausência de alguém significativo, na família ou na escola, que desempenhe essa mediação. Por outro lado, professores (11%) e a mãe (8%) continuam sendo os mais citados como principais influenciadores do gosto pela leitura. (FAILLA, 2021, p. 31)

Jessé Souza atribui a importância do exemplo paterno para além da leitura, o exemplo paterno, nas classes C, D e E, pode influir no sucesso escolar:

São os estímulos que a criança de classe média recebe em casa para o hábito de leitura, para a imaginação, o reforço constante de sua capacidade de autoestima, que fazem com que os filhos dessa classe sejam destinados ao sucesso escolar e depois ao sucesso profissional no mercado de trabalho. Os filhos dos trabalhadores precários, sem os mesmos estímulos ao espírito e que brincam com o carrinho de mão do pai servente de pedreiro, aprendem a ser efetivamente, pela identificação com quem se ama, trabalhadores manuais desqualificados. (SOUZA, 2017, p.88)

Apesar do recorte da pesquisa ter sido feito no microcosmos de duas turmas de uma escola de uma cidade média do centro oeste, os dados locais e nacionais convergem para a mesma afirmação: pais que possuem hábito de leitura, tendem a influenciar seus filhos a serem leitores.

Lugar e hora de leitura

Durante as entrevistas com os educandos, apenas 11,5% dos educandos disseram dispor de um horário específico para essa prática, e, sobre o lugar de leitura na escola, e especificamente sobre a biblioteca, nossos números, demonstraram a baixa penetração que esse importante espaço tem no imaginário dos educandos. Apenas 5,5% frequentam alguma biblioteca pública ou biblioteca escolar.

Figura 3: Gráfico representativo de horário de leitura e frequência a bibliotecas



Fonte: os autores

No caso dos alunos da Escola Estadual Tancredo Neves, esse baixo índice de frequência, em grande parte, se deve ao fato de a escola, como muitas unidades escolares do Brasil, não possui uma biblioteca efetiva.

A 4ª Edição da Pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil*, em âmbito nacional, mostrou diversos indicadores sobre a relação do brasileiro com as bibliotecas, porém o número de frequentadores assíduos é semelhante (5%), apenas meio por cento a menos que os alunos da Escola Estadual Tancredo Neves:

Apesar de 55% dos entrevistados informarem que sabem da existência de uma biblioteca em sua cidade ou seu bairro esse número era maior em 2011 (67%), 66% não frequentam bibliotecas ou frequentam raramente (14%). Somente 5% da população frequentam sempre, e 15%, às vezes. A biblioteca mais frequentada por quem frequenta sempre ou às vezes (55% de 20% dos entrevistados) é a escolar, seguida da pública (51%). (FAILLA, 2016, p. 40)

A 5ª Edição da Pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* mostra que os indicadores sobre a relação do brasileiro com as bibliotecas, a noção de sua existência ou a frequência do espaço biblioteca diminuiu em relação à edição da pesquisa de 2011 e 2015:

Apesar de 47% dos brasileiros com 5 anos ou mais saberem que existe uma biblioteca pública em seu bairro ou sua cidade (em 2015 eram 55%), somente 4% dizem que a frequentam sempre e 13% que frequentam às vezes. Entre esses usuários (aqueles que disseram frequentar bibliotecas sempre ou às vezes), as bibliotecas escolares ou universitárias (53%) e as públicas (54%) são as mais frequentadas. Porém o percentual de frequentadores de bibliotecas escolares ou universitárias vem se reduzindo desde 2011, quando 64% informaram frequentá-las (FAILLA, 2021, p. 33)

A escola em questão possui, no entanto, uma “sala de reforço”, onde constam alguns livros que são pouco acessados por serem, em sua totalidade, livros do gênero infantil (e, portanto, desinteressantes para os alunos entrevistados nesta pesquisa). A efetividade do uso desse espaço como estimulador e garantidor de uma boa leitura não está confirmada. Por outro lado, um prédio que será destinado à biblioteca, em reforma há mais de três anos, funciona como depósito de carteiras escolares danificadas, materiais de atividades físicas, papéis velhos, não se sabendo ao certo quando se converterá em biblioteca.

Gêneros e autores literários

Na sequência de perguntas feitas aos educandos, foram abordados seus conhecimentos efetivamente literários, conforme especificado e delimitado no início desse artigo. Entre os estudantes pesquisados, 64,7 % sabem o que significa *gênero literário* (pergunta 05), mas apenas 47% têm algum gênero literário favorito (pergunta 06) ou alguma experiência literária para mencionar (pergunta 07).

Fazendo uma estatística dos jovens que citaram uma experiência literária, apenas 20% mencionaram livros de literatura literária que possivelmente será cobrada no ensino médio. Esse número pode ser interpretado como um diagnóstico da baixa penetração da literatura mais elaborada para educandos de escola pública, com faixa etária entre quatorze e quinze anos.

O baixo número de estudantes com apreço por um gênero literário específico parece ser consequência do modo como a literatura chega até esses educandos. Assumindo o valor simbólico de mero entretenimento, os livros que despertam interesse nos jovens estão atrelados aos “trustes” midiáticos, onde um produto literário, além de seu valor mercadológico, compõe um conjunto em que entram o filme, jogos e outros livros. Quando questionados sobre *que livro desejariam ler* (pergunta 15), a maioria dos estudantes (70%) mencionaram livros de sucesso que frequentam o imaginário contemporâneo, sendo que os livros com apelo midiático do cinema aparecem entre os mais lembrados.

O teórico Henry Jenkins já percebeu esta dinâmica cultural dos cruzamentos de mídias, como as grandes empresas se beneficiam e como essa convergência influencia a literatura desses adolescentes:

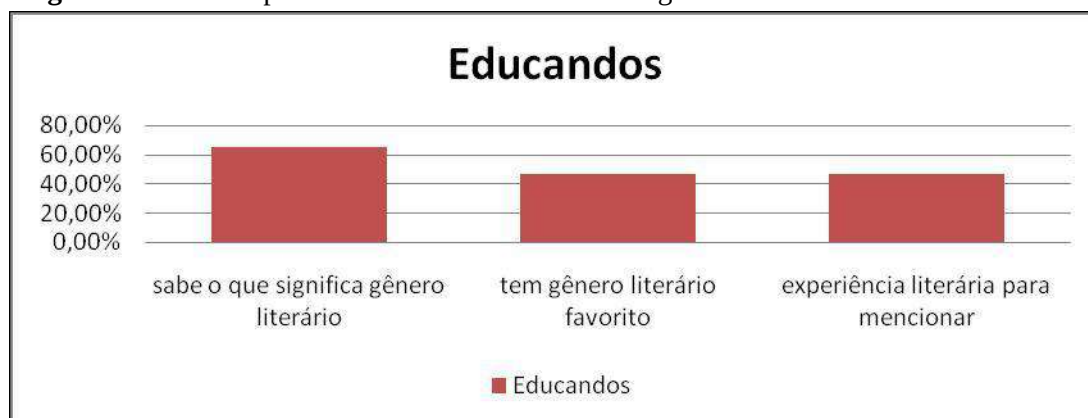
Cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia. (JENKINS, 2013, p. 157)

Livros com apelo comercial, que extrapolam outras mídias, crescem exponencialmente entre a preferência dos educandos, em detrimento da *Grande Literatura* brasileira ou mundial. A eles se soma o livro didático, que, além do seu aspecto corriqueiro, não goza do glamour das edições literárias comerciais, objeto midiaticizado pelo marketing e merchandising gratuitos nos corredores das escolas e nas redes sociais.

Mesmo não sendo observando nesta pesquisa a professora fazer menção à literatura, a percepção dos educandos é de que a docente em conjunto com a escola incentiva a leitura (perguntas 12 e 13).

Os educandos também apontam o jornal e a revista (pergunta 08) como objeto de leitura mais utilizado por seus pais, sendo possível inferir que a leitura, para esses educandos que percebem seus pais como leitores, é exercida em seu sentido prático, e não como objeto de fruição ou de apreciação artística.

Figura 4: Gráfico representativo do conhecimento de gêneros e autores entre os estudantes



Fonte: os autores

Caminhos e desejos de leitura: a questão do interesse

No que diz respeito ao contato com as mídias audiovisuais contemporâneas, os alunos que vivem esse tipo de experiência de comunicação e contato com a literatura — 59% (pergunta 09) — ainda preferem o papel em vez de *tablets* ou celulares, o que leva a concluir que, apesar da sedução midiática, o material impresso livro é a referência como experiência literária para essa parcela significativa de jovens.

No entanto, quando não se dispõe de uma biblioteca adequada ou rede de leitores, a forma mais comum de o livro chegar aos educandos é pelo comércio, ou seja, por ação do mercado e da publicidade, que ainda são os principais mediadores de leituras para os educandos entrevistados na pesquisa.

A última pergunta feita aos educandos era sobre a *importância da leitura* e da própria literatura (pergunta 14). A unanimidade das respostas — 100% — concordam que é importante ler e que o ato de ler fornece inúmeros benefícios. Neste ponto, surge uma questão: por que, reconhecida essa importância, os chamados livros da *Grande Literatura*, pertencentes à bibliografia literária exigida no decorrer do ensino fundamental II e Médio, não despertam interesse nesses educandos?

Figura 5: Gráfico representativo das formas de acesso a livros entre os educandos



Fonte: os autores

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fenômeno do interesse dos educandos do nono ano do Ensino Fundamental pelo objeto livro e pelo que chamamos de *Grande literatura*, delimitado no início desse artigo, passa, em princípio, pela desejável mediação da família e, posteriormente, da escola. Essas duas funções, conforme se viu nas entrevistas, não têm sido contempladas de modo conveniente, seja porque os pais, não leitores de *Grande literatura*, não podem estimular nos filhos, com o seu exemplo, a formação de um interesse genuíno pelos livros literários e pela palavra escrita em suas formas mais elaboradas — características da literatura chamada *canônica* —; seja porque a própria escola, não dispondo de meios (infraestrutura adequada, tempo disponível para trabalho, programas de leitura consistentes e regulares, profissionais adequadamente preparados e apoio dos órgãos governamentais), não pode cumprir de maneira plena com o seu papel de mediadora, estimuladora e formadora de leitores competentes para a bibliografia literária do ensino médio.

Do mesmo modo, é possível dizer que, se a escola mantiver uma política de letramento e exercício de literatura calcada apenas no livro didático, o mercado irá cooptar, inevitavelmente, cada vez mais os corações, mentes e bolsos de pais e educandos. Os dados da *4ª Edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil* confirmam o fato de que houve um aumento de leitores entre os estudantes do ensino fundamental nos últimos anos, porém a *5ª Edição da Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil* demonstrou que houve uma interrupção no crescimento de leitores, fato que ocorria desde 2007.

Os materiais literários, atrelado ao mercado editorial de literatura de massa, em vez de beneficiar o incremento de leitura com maior abrangência do material chamado *literário*, contribuirá, conforme se vê nas entrevistas, para alijar os clássicos nacionais e mundiais, trocados por produtos de massa, que por si só não irão preparar o educando para maiores exigências e competências literárias, como a literatura do ensino médio.

A conclusão da pesquisa, que não milita contra os livros comerciais, destinados ao consumo imediato pelos jovens, reconhece que, os educandos, devido ao consumo das publicações comerciais, estão lendo em maior quantidade materiais impressos (apesar da redução do crescimento na pesquisa de 2020), o que contraria todo o pensamento do senso comum que diz que os jovens não possuem hábito de leitura ou leem menos que gerações pretéritas. Aqui, é possível dizer que os jovens se interessam por leitura, estão lendo mais, porém os livros mais lidos são os livros comerciais.

Os livros comerciais deveriam ser utilizados como ferramenta facilitadora de acesso ao livro, como também, despertar o interesse dos educandos do último ano do ensino fundamental por obras que possam contribuir com uma formação humana e literária de caráter mais consistente e duradouro — função esta que, segundo os teóricos, se pode esperar da literatura. No entanto, a substituição das obras clássicas por produtos literários de consumo imediato, sem qualquer compromisso com a formação intelectual desses jovens em idade escolar, não irá aumentar o interesse dos educandos de escola pública do ensino fundamental pela literatura literária, literatura que os aguardam no ensino médio.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

AZEVEDO, Ricardo. **A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias**: dois fatores no processo de (não) formação de leitores In: PAIVA, Aparecida et al. (orgs.) *Literatura e letramento: espaços, suportes, interfaces — O jogo do livro*. 1 ed. 2 imp. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FAE/UFGM, 2007. p. 75-86.

AZEVEDO, Ricardo. **Literatura infantil**: origens, visões da infância e certos traços populares disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Literatura-infantil.pdf> (Publicado in *Presença Pedagógica* - Belo Horizonte - Editora Dimensão — n. 27 - mai/ jun 1999 e em *Cadernos do Aplicação*, v. 14, n. 1/2. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Jan/Fev 2001) Acesso em 27 jul. 2017.

AZEVEDO, Ricardo. **Aspectos da literatura infantil no Brasil, hoje**. Disponível em: www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Aspectos-da-literatura-infantil-no-Brasil.pdf (Publicada na *Revista Releitura*. n. 15. Belo Horizonte. Biblioteca Infantil de Belo Horizonte. Abril de 2001, s/ ISBN). Acesso em 27 jul. 2017.

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Português**: linguagens. 6º ano. 7. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

CORSO, Gizelle Kaminski. **Literatura para jovens leitores**: uma proposta. Signo. Santa Cruz do Sul, v. 36 n. 60, p. 35-49, jan.-jun., 2011. Online:<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index> Acesso em 27 jul. 2017

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria prática. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014.

FAILLA, Zoara (Org.). **Retratos da Leitura no Brasil 4**. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

FAILLA, Zoara (Org.). **Retratos da Leitura no Brasil 5**. Rio de Janeiro: Instituto Pró-Livro, 2020.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2013.

LAJOLO, Mariza. **A Formação do Professor e a Literatura Infanto-Juvenil**. *Revista Ideias*, v. 5, p 29-34. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_05_p029-034_c.pdf Acesso em 27 jul. 2017

MORAN, José Manuel. **O vídeo na sala de aula**. *Revista Comunicação e Educação*. São Paulo: ECA-Ed. Moderna, 1995. p. 27-35.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

SILVA, Ivanda Maria Martins. **Literatura em sala de aula**: da teoria literária à prática escolar. *Anais do Evento PG Letras 30 Anos*, v. 1 (1). p. 514-527 Disponível em: <https://pibidespanholuefs.files.wordpress.com/2015/07/texto-para-o-encontro-de-amanhc3a3.pdf> Acesso em 27 jul. 2017.

SOUZA, Jessé. **A elite do Atraso**: Da Escravidão à Lava Jato. LeYa: 2017, São Paulo.

VERSIANI, Zelia. **Escolhas literárias e julgamento de valor por leitores jovens**. In: PAIVA, Aparecida et al. (orgs.) *Literatura e letramento: espaços, suportes, interfaces — O jogo do livro*. 1 ed. 2 imp. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FAE/UFMG, 2007. p. 21-33.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 6 ed. São Paulo: Global, 1987.

AS NOVAS ADAPTAÇÕES PARA O ESTÁGIO EM ARTES CÊNICAS NO ENSINO REMOTO DURANTE A PANDEMIA

Marcos Vinícius Mamedio dos Santos (UEMS)¹

Anny Priscilla Quintana Gomes Marques (UEMS)²

RESUMO

A presente pesquisa retrata em forma de relato a experiência vivida no período de estágio do curso de licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), durante a pandemia do COVID-19. No desenvolver deste trabalho, aliado a leituras teóricas trabalhadas em sala de aula por meio da disciplina Estágio Curricular II, como *Adiando o fim do mundo em tempos de pandemia: potências do 'sentirfazerpensar' com gestos e histórias* (2020) de Rosa Helena Mendonça e *Pandemônicos em pandemia e o teatro como saída em temp[or]os de reclusão* (2020) de Simone Carneto, buscaremos ilustrar o processo de adaptação às ferramentas virtuais durante o período de estágio na rede pública de ensino; o planejamento e execução das aulas no sistema de educação à distância e o processo de busca por plataformas que nos dessem o suporte para possíveis formas de gravar aulas em localidades diferentes, fato que se tornou importante na dinâmica pedagógica devido ao isolamento social. Como estagiários que fazem parte do corpo docente, levantamos possibilidades de trabalhar o uso de podcasts para uma aula dinâmica e alternativa; além dos demais recursos utilizados, a exemplo de jogos que pudessem ser impressos e jogados em casa para movimentar o corpo no período de distanciamento social, visando facilitar a interação aluno-professor e seguindo as orientações da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). No decorrer do relato, buscamos mostrar a importância e dificuldades do sistema online e as estratégias feitas para que os alunos não perdessem o ano letivo. O estágio foi desenvolvido em dupla, as dúvidas que permeiam e as soluções que foram tomadas, “novas” adequações e a resposta dos alunos, surgiram de modo que o desafio de desenvolver o estágio sem ter o contato presencial, tornou-se enriquecedor para a experiência como futuros arte-educadores.

Palavras-chaves: Arte Cênicas. Estágio Curricular. Ensino Remoto. Pandemia.

¹ Marcos Vinicius Mamedio dos Santos, acadêmico do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

² Anny Priscilla Quintana Gomes Marques, acadêmica do curso de Artes Cênicas licenciatura da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

INTRODUÇÃO

Este relato tem como finalidade expor a experiência enquanto estagiários de Artes Cênicas e as adaptações ao ensino remoto. Essas mudanças se deram pelo fato de nos encontrarmos em uma pandemia, em que o isolamento social é uma das recomendações dos órgãos governamentais de saúde. A saída para a educação nacional se adaptar a essa nova realidade foi a implementação de um ensino remoto prematuro no ano de 2020. Nos deparamos em uma situação de incertezas e novos ajustes teriam que ser feitos. Somos estagiários em aprendizado com a certeza que nos próximos anos seremos os professores que estarão dentro das escolas e minimamente prontos para encarar essa nova realidade. Em meio a tantos pensamentos e dúvidas resolvemos arriscar e com isso muitas perguntas nos permearam, como seria para encontrar a escola? Como encontrar uma professora que aceitasse receber estagiários em plena pandemia? Como seria a logística da documentação e comunicação entre nós e a direção da escola? Como seria a forma de dar aula no ensino remoto? Por mais que estivesse neste lugar incerto, percebemos como foi possível lidar com essas situações em circunstâncias novas e que a tecnologia foi o maior aliado em todo o processo.

O estágio foi realizado em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, na Escola Estadual Prof^a Brasilina Ferraz Mantero, de ensino integral, com a supervisão da professora Marilza Aparecida Peixoto Leite, graduada em artes visuais. Havia um receio em saber se a professora iria nos aceitar como estagiários e se aceitaria as Artes Cênicas em suas aulas de Artes Visuais, entretanto, não tivemos problema em relação a isso, tudo foi muito bem aceito e com a professora pudemos ter a percepção de como seria a experiência de fazer aulas a “distância”. Através de plataformas de comunicação como aplicativos de celular, (*Whatsapp*) fomos apresentados e trocamos todas as informações necessárias para que possibilitasse nossa atuação como estagiários na Plataforma *Google Classroom*.

Nessas circunstâncias a adaptação é primordial para que as primeiras fases do estágio se iniciem corretamente, toda a logística de documentações necessárias foi feita de forma remota, via e-mail, para que pudesse ser realizado a regência. Um novo desafio, conversar por e-mail com o diretor para envio das documentações, esperar as respostas e por muitas vezes, nem saber se estavam recebendo ou dando importância, visto que tínhamos prazos a serem cumpridos. Mesmo com a demora das respostas, não houve problema em nenhum momento na escola onde atuamos, a escola também estava enfrentando os problemas nas mesmas conjunturas, acreditamos que é desafio para todos, é um aprendizado em conjunto. Não haveria divergências por parte da escola ou da professora sobre nós.

Neste período não éramos apenas nós, enquanto dupla, que estamos nos adequando, era também todo um grupo acadêmico se disponibilizando para aprender “novas” possibilidades de aulas (remotas). Pensando em um contexto onde as aulas foram suspensas e o único meio eram a tecnologia para grande parte dos alunos, os estagiários precisavam pensar em novas possibilidades de aulas, cada escola se adaptou de uma forma e diversos métodos usados para que as aulas fossem ministradas e os alunos não perdessem o ano letivo. Visando a importância da disciplina e acreditando em uma possível possibilidade de aprendizado à distância, não poderíamos deixar de ministrar aulas de arte.

A disciplina de Arte contribui para o desenvolvimento de habilidades e competências que podem ser desenvolvidas a partir do processo de criatividade, inteligência emocional, construção, leitura, o ato de exteriorização, a sensibilidade, a intuição, e até coordenação motora. (PEDRODAI; DIETZ, 2020, p.109).

Diferente de uma aula presencial, as observações foram através do *Google Classroom*, onde só tínhamos acesso aos nomes e atividades dos alunos, não sabíamos como eram os alunos, suas histórias ou vivências, estávamos meio que no escuro sem saber ao menos se nossas aulas seriam assistidas e realizadas. Como estamos realizando o estágio obrigatório II conseguimos identificar as mudanças e dificuldades de um ensino presencial, pois já tivemos a experiência de ministrar aulas presenciais nos respectivos anos, infantil ao fundamental I, hoje os desafios são outros e bem diferentes.

Mesmo em aula presencial há barreiras no início das aulas de dança, principalmente em escolas públicas que ainda não há disciplinas de dança ou teatro. Os alunos não estavam acostumados com atividades cênicas em sala e pensando nisso, uma organização e adaptação das aulas para o ensino a distância foram feitas. Em um ensino presencial teríamos o corpo a corpo, as trocas, a relação com o espaço, a relação com os corpos, que é fundamental para o trabalho cênico, no entanto, em nossas circunstâncias a experiência se limita a percepção de si e de seu espaço, individualmente. Segundo a Base Nacional Curricular Comum:

[...] além da experimentação de novos jogos e brincadeiras, esportes, danças, lutas, ginásticas e práticas corporais de aventura, os estudantes devem ser desafiados a refletir sobre essas práticas, aprofundando seus conhecimentos sobre as potencialidades e os limites do corpo, a importância de se assumir um estilo de vida ativo [...] (BRASIL, 2021, p.484).

A partir disso, pensamos nas possibilidades de uma possível aula de dança a distância, a principal via era a tecnologia, usar a internet e aparelhos tecnológicos para que os estudantes pudessem realizar as atividades práticas de movimento. Tivemos as opções de vídeos, podcasts, jogos, atividade escrita, como caça palavras, palavras cruzadas, quebra cabeça, tabuleiro, cartas e etc.

Nosso foco com esse artigo é mostrar os caminhos que percorremos, as escolhas que fizemos no estágio ambientados numa realidade imprevista. Período este que é tão inesperado, que é a pandemia da COVID-19, que nos coloca em isolamento social e por conseguinte a tarefa inevitável de nos adaptarmos como estagiários a essa realidade totalmente diferente, tudo via internet. Um processo significativo, que proporciona a pesquisa e o estudo das possibilidades de ensino, ampliando a relação com a tecnologia e atualizando os meios de aprendizado em Artes Cênicas na escola.

DESENVOLVIMENTO

“Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar” (Fayga Ostrower, 2014 p.10).

Decidimos que as aulas precisavam ser simples, assistidas e que pudessem ser compreendidas com facilidade pelos alunos e que não fosse apenas uma reprodução do presencial, que de fato não é, os alunos terão outros atravessamentos e fruição de uma nova maneira, não menos importante.

Através de desafios encontrados, fomos capazes de criar caminhos para a realização do primeiro objetivo em comum, realizar o estágio em meio a uma pandemia. A comunicação é o nosso primeiro fator de possibilidades, para discutir e nos nortear para soluções futuras. A utilização de ferramentas de comunicação que nos possibilita essas discussões fora de extrema importância, visto que viabilizou nosso diálogo em meio ao distanciamento social. Plataformas como *Whatsapp*, *Google meet* e *Google Classroom*, foram responsáveis por nos oferecer essas ferramentas que utilizamos durante a realização do estágio. “A pandemia é um convite para ‘sentirfazerpensar’ novas relações

com os outros. É tempo de aprendermos novos modos de criações com a natureza da qual somos parte, de buscarmos estabelecer novos acordos [...]” (MENDONÇA; REIS; SILVA JUNIOR 2020, p. 47).

Entender essa fase foi fundamental para nossa relação como estagiários, mesmo antes das gravações das aulas que seria ministrada aos alunos, realizamos ligações de vídeo chamada para elaboração do plano de aula e investigar possibilidades para que as aulas gravadas pudessem ser compreendidas facilmente. Pesquisamos aplicativos que pudessem ser feitas a aula simultaneamente entre dois pontos em lugares diferentes, para ter uma boa sintonia entre os estagiários, para não precisar de edição e principalmente uma melhor compreensão dos alunos. Depois de muitas tentativas, descobrimos o *Google Meet* e gravamos a vídeo-aula em dupla, cada um em sua casa. Ao testar o aplicativo tivemos a possibilidade de ter o foco do vídeo no momento em que um de nós estava falando, o que facilitou nossa experiência com a tecnologia.

Para a primeira vídeo-aula escolhemos um tópico que pudesse introduzir os alunos para as Artes Cênicas, e nada melhor do que a percepção corporal para iniciar uma escuta consciente do corpo, uma escuta que foi esquecida, adormecida, uma escuta que possa despertar a atenção do aluno ao movimento, ao presente, no espaço, no tempo e em si mesmo, desenvolvendo sua percepção de estar no mundo.

Estimulamos o aluno a (re)conhecer o próprio corpo para que ele possa promover a transformação gradual de *ausência* corporal para *presença* corporal, ou seja, da “dormência” para o “acordar”, e, consequentemente, disponibilizar o corpo para lidar com o instante do momento presente (MILLER, 2007, p.54).

Levamos em vídeo a aula prática, em dupla realizando os exercícios e ao mesmo tempo orientando para que pudessem entender a proposta, trazendo este despertar corporal, uma consciência que talvez nunca haviam experienciado. A possibilidade que a aula gravada traz é significativo, pois dá uma pequena sensação de entendimento do movimento sendo executado, queríamos que estes alunos pudessem ter uma vivência com a dança de uma forma criativa, entender que a dança perpassa muitos lugares não só um estilo de dança ou uma mera reprodução, mas que ela pode ser improvisada a partir da sua consciência corporal o que o aluno tem de repertório que possa ser utilizado.

Pesquisamos alguns recursos possíveis para o sistema virtual escolhido pela escola, pensando em não tornar aulas cansativas e repetitivas, buscamos a cada aula usar uma forma de “inovar”. Uma das possibilidades que escolhemos foi o podcast, que é um formato de áudio gravado em que o ouvinte pode acessar quando e onde quiser, desde que tenha acesso a internet. Levar a aula em formato de voz, dando o direcionamento e de fácil entendimento para os alunos, fez com que conseguíssemos alcançar um de nossos objetivos, que era dar foco a experiência sensorial corpórea, ativando a audição, dando estímulos que possibilitasse os movimentos e demais percepções do corpo no espaço, para assim chegar no tópico da performance cênica.

O artista cênico é um "corpo visto". O artista deve dominar seu corpo para o êxito de sua arte tão efêmera. [...] . O artista cênico é um só corpo o qual ele existe, seja no palco, seja na vida cotidiana. Todas as técnicas adquiridas para melhorar o trabalho de performer são parte integrante dele onde quer que ele se encontre. (STRAZZACAPPA, 2012, p.30).

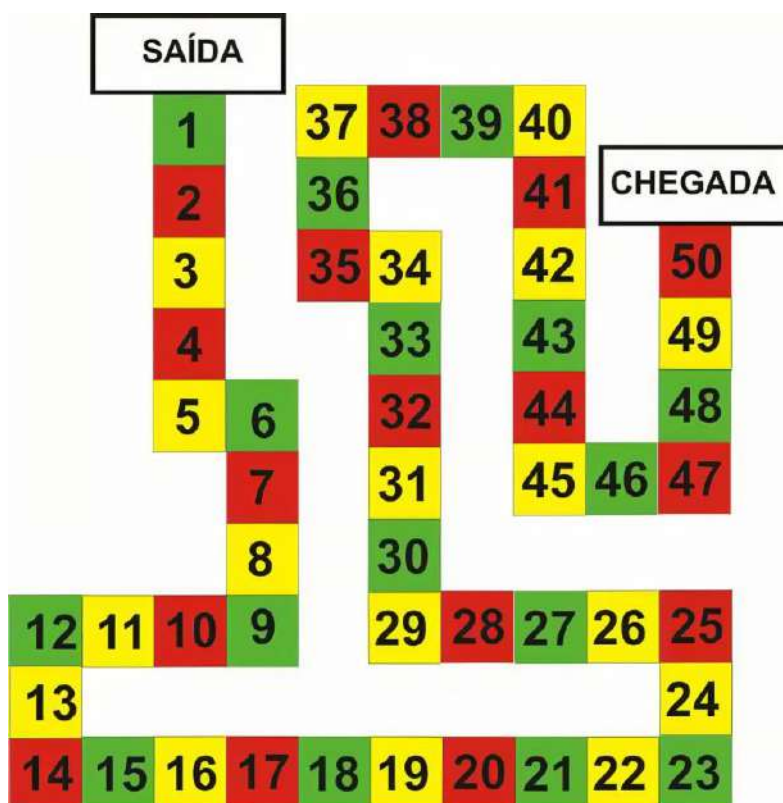
Talvez alguns alunos nunca tiveram contato com aulas de Artes Cênicas, é possível que o entendimento de dança ou do artista não passe dos estereótipos que são impostos e ao ter este entendimento tentamos levar uma aula de percepção corporal e performance, mostrar que são capazes de dançar, improvisar e criar, a performance cênica acontece no movimentar no agora e estar consciente disso é estar presente no tempo e espaço.

Nossas últimas aulas foram baseadas em atividades escritas e jogos adaptados a este ensino remoto. Para a atividade escrita de percepção corporal utilizamos o recorde do texto logo abaixo, focado no que já havíamos falado na aula de vídeo. A atividade a ser realizada foi caça palavras.

O reconhecimento das articulações é feito por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas. Primeiro, elas são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimentos. Exploramos as articulações mediante a pesquisa de movimento, o enfoque anatômico como um meio de entendimento e clareza do movimento não como o fim (MILLER, 2007, p. 62).

Queríamos que os alunos pudessem relacionar o que foi feito na aula prática com a teoria e levar a atividade escrita com o conteúdo passado foi de extrema importância para conseguir esse objetivo. Já com o jogo queríamos o mesmo objetivo, mas com uma metodologia diferente, para fazê-lo foi composto um texto explicativo, um manual em um arquivo que continha um tabuleiro, cartas indicativas, dado e até pião para ser montados, era preciso imprimir os arquivos numa folha ou papel cartão para jogar e colocar o corpo em experimentação como na figura 1, 2 e 3.

Figura 1: Tabuleiro do jogo



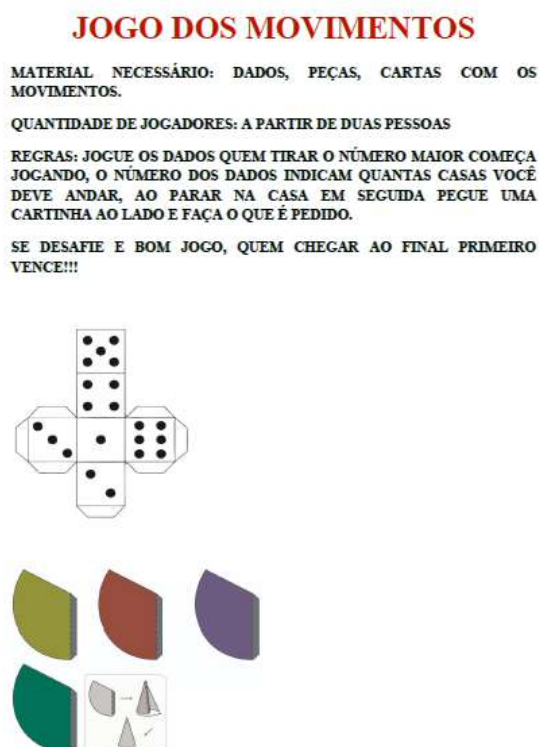
Fonte: portaldoprofessor.mec.gov.br

Figura 2: Algumas cartas do jogo



Fonte: Autores

Figura 3: Manual, dado e peões.



Fonte: Autores.

Mesmo com as novas circunstâncias, tentamos levar a experiência de uma forma lúdica e compreensível, exercícios que pudessem ser realizados facilmente pelos alunos. Precisávamos estar abertos a mudanças para que o processo não deixasse de acontecer, ter um olhar outro na educação e observando possibilidades que não teríamos pensado se não houvesse a pandemia.

[...] além da experimentação de novos jogos e brincadeiras, esportes, danças, lutas, ginásticas e práticas corporais de aventura, os estudantes devem ser desafiados a refletir sobre essas práticas, aprofundando seus conhecimentos sobre as potencialidades e os limites do corpo, a importância de se assumir um estilo de vida ativo (2021, p.484).

Elaboramos as atividades pensando em compor a apostila que a escola entrega aos que não possuem internet, montamos as aulas gravadas, porém adaptamos a escrita para que eles(as) pudessem compreender a atividade proposta, levando uma aula direcionada a prática na íntegra como a aula do podcast e vídeo, escrevemos uma narração da aula a ser realizada, assim como as atividades escritas e os jogos, não deixamos de fora aqueles que não possuíam acesso, buscamos um olhar diferenciado para este aluno sem deixar de possibilitar a ele(a) de ter uma vivência em Dança, que por ventura, foi a habilidade que a professora regente precisava ministrar naquele bimestre.

Ainda existe muita dificuldade para conexão com a internet, essa inacessibilidade não democratiza o aprendizado para muitos alunos, quando entrou em isolamento social e as aulas presenciais suspensas, a maneira encontrada foi às aulas via internet. Entretanto, as apostilas ficaram disponíveis para os pais irem buscar nas escolas, vendo que no contexto de muitos não existe a influência da tecnologia ou ao menos condições para ter a mesma em casa.

Limitações podem ser encontradas no presente estudo haja visto que o mesmo direcionou-se à um grupo seletivo o qual possuía acesso à internet e que estivessem inseridos em redes sociais, não permitindo assim, afirmar de maneira categórica acerca da real situação em um amplo espectro social se forem avaliados os contextos de sujeitos que não possuem inserção nas redes sociais, tampouco os que não tenham acesso à internet (PEDRODAI; DIETZ, 2020, p.110).

Neste contexto, foi desafiador essa nova forma de aula, a distância tudo parece incerto, não tínhamos contato presencial com os alunos e nem podíamos imaginar suas histórias e contextos, mas nos colocamos à disposição mesmo sem saber se teria algum tipo de retorno. E pensar que os professores regentes estão o ano letivo inteiro vivendo esta incerteza, ao mesmo tempo sem saber a vivência e necessidades deste aluno, muitos mudaram suas rotinas, não conseguiram se adaptar a este ensino, alguns alunos precisaram deixar a escola para trabalhar. As situações são diversas e estar presente em sala de aula tem um diferencial, estão ali com o foco no estudo, mas em casa, no ensino remoto existem (outros/novos) atravessamentos junto ao ensino, que não deixa de atingir este corpo que precisa estar em movimento.

Não podemos deixar de relatar as experiências boas, tivemos retornos das atividades umas mais que outras, mas houve participação dos alunos. Tivemos como método avaliativo a participação dos alunos na plataforma e retorno das atividades realizadas, mesmo com todas as dificuldades os relatos foram positivos e isso nos traz a certeza que não foi perdido o tempo trabalhado nessas aulas, que nos dedicamos a desenvolver o conhecimento a partir do corpo, e está claro que deu resultado. Acreditar nas possibilidades inovadoras, na potência do arte educador enquanto pesquisador aliado a

tecnologia, favorece o desenvolvimento do ensino a distância em Artes, que é tão novo e prematuro quanto tudo o que estamos vivendo.

CONCLUSÃO

A pandemia nos trouxe novas experiências e um pensar diferente, pois uma aula gravada nos moldes da aula presencial não era possível, a comunicação via internet é limitada para o ensino pleno em Artes Cênicas, principalmente em períodos de isolamento social. Mesmo sendo um ano atípico pudemos ter a certeza que para alguns alunos não foi um ano perdido e acreditamos que houve algum atravessamento nos alunos. Nos adaptamos da melhor forma possível mesmo com algumas dificuldades, foi possível realizar o estágio a distância, jamais imaginávamos algo possível, ainda mais acreditando que o corpo a corpo é fundamental para uma aula prática em artes cênicas, pensando neste corpo que produz arte.

Pensando nessa contínua transformação do corpo, ao depararmos com a pandemia que nos colocou em um lugar de desconforto, nos fez sentir, pensar e fazer, efetivar aquilo que sempre fazemos, colocar nossa criatividade em prática, para trazer da nossa necessidade a resolução de um problema em comum, para que seja algo positivo para todos nós. Compreender que podemos fazer e não deixar de acreditar nas possibilidades que se pode ter ao estar em aula. Tivemos relatos de alunos que nunca haviam feito uma proposta de aula como a que foi realizada, se desafiaram, tiveram uma experiência outra em sua vida, relataram as sensações, os sentidos aguçados, as percepções que foram ativadas. Nem sempre será fácil ou terá a participação de todos, mas não podemos abandonar o processo ou deixar de se reinventar, de criar, de se experimentar.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**: Ensino Médio. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2021.

MENDONÇA, Rosa Helena; REIS Leonardo Rangel dos; SILVA JUNIOR, Ivan de Matos e. **Adiando o fim do mundo em tempos de pandemia**: potências do ‘sentirfazerpensar’ com gestos e histórias. Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient. Rio Grande, Dossiê temático “Imagens: resistências e criações cotidianas”, p. 43-64, jun. 2020. E-ISSN 1517-1256.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30.ed. - Petrópolis, Vozes, 2014.

PEDRODAI, Gabriel Frazão Silva. DIETZ, Karin Gerlach. **“A Prática De Ensino De Arte E Educação Física No Contexto Da Pandemia Da Covid-19”** Boletim De Conjuntura (BOCA) ano II, vol. 2, n. 6, Boa Vista, 2020 108

STRAZZACAPPA, Márcia, **Das técnicas corporais ao conceito de educação somática**. In: Educação somática e artes Cênicas. Papirus Ed. Campinas, SP.2012.

TADRA. Débora Sicupira Arzua. **Linguagem da Dança**. Curitiba: IBPEX, 2009, p.57-76.

AUDIOVISUAL NO ENSINO DE ARTE: BREVES CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

Meri Silva de Moraes (UFMS)

Prof.^a Dra. Vera Lúcia Penzo Fernandes (UFMS)
Grupo de Pesquisa Ensino e Aprendizagem em Artes Visuais

RESUMO

Na sociedade contemporânea, as crianças estão em contato com diversas formas de audiovisual, mesmo antes de entrarem no período escolar. As diversas telas que nos atravessam cotidianamente fazem do audiovisual parte da nossa vida, especialmente após 2020, com o início da pandemia do COVID19, que instaurou o uso do audiovisual no meio educacional, seja por meio das *lives*, do ensino remoto das universidades ou mesmo das vídeo aulas gravadas para o ensino básico. O percurso do audiovisual, no entanto, data de antes da chegada da internet, iniciando-se com a vinda do cinema para o Brasil, no ano de 1896. Já o ensino de arte tem início com a Academia Imperial de Belas Artes, no ano de 1826, mas com registros da sua existência desde a chegada dos jesuítas, ao que viria a ser o Brasil. As tendências pedagógicas vão surgindo ao longo da história e interferem nas práticas do ensino de arte e até mesmo na configuração da escola como a entendemos hoje. É em meio a essas configurações históricas que as diversas formas do audiovisual (como o cinema, cinema educativo, documentário, *vlog*, vídeo arte, vídeo) vão adentrando o ambiente escolar e, conseqüentemente, o ensino de arte. Propomo-nos fazer uma breve apresentação sobre esses processos, buscando investigar as relações da inserção do audiovisual nas aulas com o ensino de arte. Para isso, realizaremos um levantamento bibliográfico, com base na pedagogia histórico-crítica de Saviani (2011), de suas investigações sobre as pedagogias na educação brasileira, dos estudos sobre a criatividade no ensino de arte de Fernandes (2016) e dos estudos de Vilaça (2013), que trazem especificamente a trajetória histórica do audiovisual. Este artigo apresenta parte dos estudos para o trabalho de conclusão de curso com o título *Ensino de arte e o audiovisual: por uma práxis criativa*, no qual se objetiva pesquisar o ensino de arte e a possibilidade do uso audiovisual para a construção de uma práxis criadora no trabalho pedagógico do professor de arte.

Palavras-chaves: Ensino de arte. Audiovisual. Cinema. Pedagogia Histórico-crítica.

INTRODUÇÃO

O audiovisual faz parte da cultura da sociedade contemporânea e, seja, por meio dos aparelhos televisores ou dos aparelhos celulares, diversos vídeos são constantemente apresentados a uma parcela considerável da população. As crianças já têm contato com esse universo de produções, mesmo antes de chegarem à escola, porém em uma perspectiva de observadores passivos, não estabelecendo leituras profundas e/ou críticas com aquilo que assistem.

De acordo com um levantamento feito nos anais do CONFAEB, Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil, entre os anos 2016 e 2019, foram encontradas 11 pesquisas: Abreu e Castro, 2018; Costa e Brasil 2019; Oliveira Junior, 2019; Fonseca, 2016; Machado, 2019; Neto, 2017; Pinheiro, Lopes e Carvalho, 2018; Rabelo, 2018; Ronco, 2018; Silva, Silva e Farias, 2017; Silva e Oliveira, 2018. Tais estudos apresentam o uso de distintas formas de audiovisual em distintos níveis, desde o ensino básico até a formação de professores. Do cinema à videoarte, incluindo também produções voltadas para o *youtube* com o formato de *vlog*, os professores mostram a variedade de usos do audiovisual em sala de aula e reconhecem o potencial deste para o processo de ensino aprendizagem.

Segundo Machado (2019), o uso do termo audiovisual vem no sentido de abranger outras produções, não apenas a cinematográfica que, ainda de acordo com a autora, seria uma experiência mais restrita ao se pensar no espaço físico da caixa-preta do cinema. No entanto, esse entendimento é bem recente e o uso do audiovisual no ambiente escolar é anterior.

Neste artigo, propomo-nos a fazer a apresentação de alguns acontecimentos históricos que influenciaram na maneira como o audiovisual foi inserido na escola e mais especificamente no ensino de arte. Este estudo faz parte do trabalho de conclusão de curso intitulado *O ensino de arte e o audiovisual: por uma práxis criativa*, que investiga práticas de professores de arte que usam o audiovisual em sala de aula, vinculado ao Grupo de Pesquisa Ensino e Aprendizagem em Artes Visuais (GPENAV).

Temos como base a pedagogia histórico-crítica de Saviani (2011), os estudos de Fernandes (2016) sobre criatividade, e a tese de doutorado de Vilaça (2013), *Inclusão audiovisual na educação: A Experiência do Projeto Horizontes Periféricos*, para, através desses, fazer breves menções sobre as mudanças nas pedagogias no Brasil, com as práticas dos professores de arte e a inserção do audiovisual na escola.

O ENSINO DE ARTE E O AUDIOVISUAL

Antes da chegada do cinema ao Brasil, a pedagogia e o ensino de arte já haviam construído caminhos. Segundo Saviani (2011, p.76), os jesuítas são responsáveis pela educação como aquela que hoje entendemos como a do Brasil de até meados do século XVIII. Eles seguiam uma pedagogia católica, tendo alinhados os princípios de uma pedagogia tradicional escolástica aos ensinamentos morais e religiosos. Já o ensino de arte vai ter início, de forma institucionalizada, com a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no ano de 1826, dentro de uma pedagogia consolidada como tradicional e acadêmica.

Os responsáveis por estabelecerem o ensino dentro da AIBA são os artistas que chegaram com a Missão Artística Francesa, trazendo consigo a tradição da escola francesa neoclássica. As práticas pedagógicas propostas nesse período baseavam-se principalmente no ensino de desenho, a partir de premissas como “cópia de modelos, na imitação de atitudes, no desenvolvimento de habilidades manuais e de hábitos de precisão, na organização e na limpeza” (FERNANDES, 2016, p.80).

A pedagogia tradicional, com diferentes vertentes, continua fazendo parte da lógica educacional, mesmo após Pombal expulsar os jesuítas, fundamentando-se no liberalismo político e desvinculando-se, em certa medida, da igreja católica, ainda que a influência dessa no ensino continue presente. Os ideais iluministas são a referência que Pombal tenta instalar no sistema de ensino e que seguem “até o início do século XX” (SAVIANI, 2011, p.76), quando surge a pedagogia escola novista.

Só no ano de 1896, acontece, no Rio de Janeiro, a primeira exibição cinematográfica, marcando a chegada do cinema no Brasil, que é introduzido no país a passos lentos e alcança setores exclusivos da sociedade brasileira. Aqui se valorizam, especialmente, as produções de caráter educativo que, de certa maneira, advinham das propostas dos irmãos Lumière, que advogavam por um olhar voltado “para o registro social e antropológico” (VILAÇA, 2013, p. 58).

Já no ano de 1910, tem-se registro de uma feira de cinema educativo que aconteceu em São Paulo e realizou a exibição de diversos materiais audiovisuais, muitos dos quais brasileiros. O cinema chama atenção de educadores e alguns deles vão propor ações institucionais que abrem caminho para que seja inserido no ambiente escolar, dentre esses, Fernando de Azevedo e Roquette-Pinto, segundo Vilaça (2013). Fernando Azevedo é responsável pelo Decreto n. 5.492 de 1928, que regulamenta o cinema no ambiente escolar: “o cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar do ensino que facilite a ação do mestre sem substituí-lo” (SERRANO E VENANCIO Fº, 1930, p.12 apud VILAÇA, 2013, p.146). No mesmo decreto consta a proposição de que as escolas que estivessem em pleno funcionamento deveriam ser equipadas com salas de vídeo. Já Roquette-Pinto, que foi diretor do Museu Nacional, estabeleceu que o museu era um espaço que deveria criar imagens para a ação educativa. Em 1932, cria a Revista Educação do Museu Nacional que inspira, em 1936, a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). No mesmo ano de criação da revista, ele também participa do grupo que lança o Manifesto da Escola Nova.

A Escola Nova rompe com as práticas copistas, promovendo a livre expressão, chegando, inclusive, a “ponto de se negarem as influências externas, como forma de preservar o potencial criativo da criança” (FERNANDES, 2016, p. 80). Significa dizer que essa linha pedagógica compreendia que a criação era algo inerente à infância e que os educadores não podiam interferir nesse processo. Segundo Vilaça (2013, p.149), é durante a década de 1930 que surge o pensamento do uso do cinema educativo como estratégia para suplantiar uma educação popular. O INCE se constitui como uma política do governo de Getúlio Vargas, no ano de 1937, iniciando a criação de materiais audiovisuais, principalmente, para campanhas sanitárias e educativas, sendo visto de maneira elitista, em que aqueles que produziam o material eram detentores de um saber que iam ensinar aos “ignorantes”. Na idealização do INCE, Roquette-Pinto considerava que o material ali criado deveria atender a uma grande parte da população, porém as políticas e as logísticas de distribuição da época não permitiram uma abrangência nacional.

Entre as décadas de 1930 e 1940, surgem iniciativas cinematográficas, tanto públicas quanto privadas, principalmente em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Humberto Mauro é um dos artistas que se consagra nesse momento, sendo referenciado por Glauber Rocha como criador do Cinema Novo, tendo produzido principalmente através do INCE, instituição da qual também foi diretor. Segundo Vilaça (2013, p.151), durante os anos 1935 a 1937, houve um aumento no número de projetores nas escolas de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal, evidenciando que era uma preocupação das escolas. Nos dados estatísticos o então estado do Mato Grosso antes da separação não aparece.

A televisão segue um caminho distinto em relação ao cinema, tendo chegado ao Brasil durante a década de 1950, por meio da ação de Assis Chateaubriand (1892-1968), e tendo em quase vinte anos alcançado números expressivos de espectadores, os quais não podem ser comparados de maneira direta com os números do cinema, visto que, se em 1980 podemos contabilizar 2365 salas de cinema, em contrapartida, são pelo menos 3.276.000 aparelhos televisores, contabilizados 19 anos depois da primeira transmissão televisiva (VILAÇA, 2013, p.114). A estética da televisão no Brasil, nesse primeiro momento, advém dos programas de rádio, especialmente das radionovelas. Na década de 1970, com a chegada da fita de vídeo, que permitia que os programas fossem gravados, a televisão vai estabelecer intercâmbios com a estética cinematográfica. A partir dos anos 1980, a televisão adquire propósitos comerciais e é “obrigada a buscar uma padronização. Uma série de arquétipos estéticos e narrativos foi criada para facilitar e acelerar a produção. E esses modelos são repetidos continuamente na programação.” (VILAÇA, 2013, p.115)

Durante essas décadas de popularização dos aparelhos televisores, entre 1960 e 1970, acontece o golpe civil militar são estabelecidos os acordos MEC USAID, que promovem a pedagogia tecnicista no ambiente escolar, fazendo com que a pedagogia escola novista perca força. Essa pedagogia é “centrada nas ideias de racionalidade, eficiência e produtividade” (SAVIANI, 2011, p.77) e faz uma profunda modificação em como os professores são percebidos, estabelecendo-se uma imagem de que os educadores seriam técnicos que passariam determinadas habilidades para os alunos. No ensino de arte a influência da livre-expressão ainda era presente, porém assume aqui um caráter de produção de atividade mecânica. Segundo Fernandes (2016, p.82), “a pedagogia tecnicista [...] advogava uma concepção mais mecanicista; os professores desenvolviam seus planejamentos centrados em objetivos que deveriam ser operacionalizados de forma minuciosa, inclusive por meio do uso abundante de recursos tecnológicos e audiovisuais”.

Em 1971, acontece a aprovação da lei nº 5692/71, instituindo a obrigatoriedade da disciplina Educação Artística que “substitui as disciplinas Desenho, Música, Canto Orfeônico e Trabalhos Manuais” (FERNANDES, 2016, p. 83). Essa mudança impacta diretamente a realidade dos educadores, pois a formação dos licenciados em Educação Artística começa a ser polivalente, para darem conta das diferentes linguagens, como artes visuais, dança, teatro e música, não contemplando o cinema e ainda menos o audiovisual. De acordo com Vilaça (2013, p.165), nessa época o audiovisual na escola ou “era produzido especificamente para fins educativos” ou “era selecionado na indústria cultural para servir de aporte ilustrativo”, sem se trabalharem questões específicas do audiovisual, como “estrutura narrativa, semiótica ou estética”. Isso se deve a questões materiais de falta de equipamentos que levavam a pouca utilização do vídeo e por questões de percepção sobre a arte.

Nesse momento, percebe-se a necessidade da criatividade no ensino e é por meio da disciplina Educação Artística que os alunos poderão trabalhar esse aspecto, porém o que está em voga é a pedagogia tecnicista que, aliada à livre expressão, herança da Escola Nova, faz com que as atividades de arte sejam tratadas como atividades mecanicistas e vazias de significado estético. Segundo Fernandes (2016) e Vilaça (2013), é aqui que começam os embates sobre o trabalho do professor de Arte: aqueles que já exerciam a docência vinham de uma prática de ateliê e aqueles que vinham das licenciaturas curtas ou plenas em Educação Artística traziam uma corrente polivalente do ensino. Fernandes (2016, p. 87) defende que nesse período “os poucos professores de arte que conseguiam desenvolver um trabalho pedagógico consistente conseguiram mostrar que ensinar e aprender arte envolve conhecimentos específicos sobre técnicas, procedimentos e processos de expressão e criação

inerentes a cada linguagem artística”. Isso evidencia a necessidade de uma formação mais abrangente e mais profunda nos cursos de licenciatura.

Durante a década de 1980, o audiovisual começa a ser inserido no ensino de arte pelo “viés da cognição imaginativa”, despertando também para as discussões que envolviam o desenvolvimento da criatividade. Outro marco histórico relativo ao audiovisual na época é o intento da alfabetização das massas, por meio do programa Educação para Todos (1985), em que Sarney apregoava que a maneira para se alcançar tal objetivo era o currículo das escolas e elegia o audiovisual como “um dos processos fundamentais para atingir esse objetivo” (VILAÇA, 2013, p. 168). É nesse contexto que as TVs educativas e programas como o primeiro Telecurso começam a surgir.

Nos anos 1990, temos um novo avanço do ensino de Arte com a Lei de Diretrizes e Bases Nacional, nº 9394, de 20 de dezembro de 1996, que continua a manter a obrigatoriedade do ensino de arte e que abrirá caminhos para que, somente em 2007, a disciplina Educação Artística passe a ser chamada de Arte. De acordo com Fernandes (2016) e Vilaça (2013), essa modificação não é apenas uma mudança de nomenclatura, mas mexe na estrutura como a disciplina é percebida até no âmbito acadêmico, ganhando caráter de área do conhecimento. Também é com a LDB que se instauram os Parâmetros Curriculares Nacionais que auxiliam os professores nos percalços de se colocarem contra o ensino polivalente.

Segundo Vilaça (2013 p.171-172), é com os Parâmetros Curriculares Nacionais que o audiovisual passa a ser entendido como linguagem relacionando-o às outras artes. Mais recentemente, temos a lei 13.006/14, que tornou componente curricular obrigatório a exibição de duas horas de obras cinematográficas nacionais, por mês, sendo integrada na proposta pedagógica da escola. Não se delimita em qual disciplina a exibição deve acontecer e, ainda que esteja em vigor, contudo isso fica à mercê da interpretação dos entes institucionais, no sentido de que, caso o professor ou a direção desconheçam o referido instrumento legal, seu cumprimento fica prejudicado.

Podemos perceber nesse histórico que o caminho do audiovisual no país já vem sendo trilhado há pelo menos 100 anos, mas que a inclusão no ambiente escolar acontece de maneira lenta. Entre os motivos estão as condições materiais e históricas necessárias, considerando que os equipamentos, tanto para a exibição quanto para a produção, mostram-se como dificuldades que os professores devem superar. As poucas políticas públicas de incentivo à produção e ao acesso a produções audiovisuais fazem com que muitos professores não tenham tido possibilidade de vivenciá-lo enquanto experiência estética.

Além da questão material, aspectos ideológicos interferem na presença do audiovisual na escola; segundo Vilaça (2013), todo o percurso do cinema sempre apresentou disputas sobre sua utilização, como o embate entre produções cinematográficas que pretendiam capturar imagens mais documentais da realidade e aquelas em que artistas começavam a capturar cenas de peças de teatro. Aqui no Brasil, muitas vezes os materiais produzidos estavam inseridos em contexto de censura e controle do que se produzia, como na criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, ou durante o período da ditadura civil-militar. Ainda hoje o audiovisual é presença que gera debates no ambiente escolar.

No ensino de arte é recorrente a ideia de que as aulas são desprovidas de conteúdo e que seriam, então, atividades recreativas. Essa lógica tem base na pedagogia escola novista, mas ainda hoje é percebida. Segundo Ferrés (1996, p. 32 apud VILAÇA, 2013, p. 177), “a integração do vídeo no ensino gera um dilema. Ou se aceita essa tecnologia com toda capacidade inovadora, assumindo, então, a transformação de todo o sistema educativo, ou a subjuga, tirando dela todas suas vantagens

e colocando-a a serviço da velha pedagogia”. Ou seja, não basta simplesmente utilizar o audiovisual, mas os professores devem ter conhecimentos específicos sobre essa linguagem, a fim de garantir um uso que se distingue de uma mera reprodução da realidade.

De acordo com Vilaça (2013, p. 175):

Se o lugar do ensino do audiovisual for dentro do campo do ensino de Arte, que esse último passe a adotá-lo desde a educação infantil. De certa forma, no mundo contemporâneo, mesmo antes de nascerem, as pessoas já entram em contato com algum dispositivo audiovisual, como a câmera essencial nos aparelhos de ultrassom. A maioria das crianças do século XXI têm uma habilidade desde a primeira infância para manipulação de dispositivos com interface por imagens. Muitos adolescentes de hoje são uma espécie de seres cibernéticos, que provavelmente não conseguiriam sobreviver sem seus prolongamentos tecnológicos de comunicação e produção de imagens. Para um ensino de Arte atualizado e sintonizado com essa contemporaneidade, precisa-se trabalhar com o ensino do audiovisual, em todas as etapas do ensino formal.

Ele defende que o ensino audiovisual deve estar inserido no ensino de arte porque é na relação com as artes visuais que se pode compreender sua potência, isto é, só com as compreensões estéticas e técnicas das demais linguagens é que se é possível compreender as distintas extensões do audiovisual, sendo como linguagem ou ferramenta comunicacional (VILAÇA, 2013, p. 175). Para Barbosa (2008, p.111 *apud* VILAÇA, 2013, p. 180), é necessário que os professores “não só [aprendam] a ensiná-las, inserindo-as na produção cultural dos alunos, mas também [ensinem] para a recepção, o entendimento e a construção de valores das artes tecnologizadas, formando um público consciente”.

A partir disso, podemos perceber que a potencialidade do uso do audiovisual no ambiente escolar não deve se resumir aos professores de arte; o audiovisual deveria ser integrado à cultura escolar tal como já está na sociedade. Na impossibilidade disso acontecer, ao menos de imediato, cabe ressaltar que qualquer intento de trazê-lo para dentro da sala de aula é importante. Porém, a disciplina Arte tem um papel específico nesse processo, pois é através da educação estética, quando analisamos o desenvolvimento da história da arte e suas linguagens, que é possível compreender o audiovisual, suas diversas linguagens, formas e representações: do cinema ao videoarte ou até mesmo os *vlogs* contemporâneos.

CONCLUSÕES

Este levantamento apresentado trata-se de uma parte inicial dos estudos em andamento para o trabalho de conclusão de curso de licenciatura em Artes Visuais. Assim, pretendemos informar e abrir possibilidades de diálogo, a partir das informações aqui presentes. Podemos, a partir do que foi apresentado, perceber como as políticas públicas que envolvem a produção, distribuição e exibição de materiais audiovisuais foram fundamentais para que fosse inserido no ambiente escolar, além de compreendermos que esse aporte não pode mais estar fora da escola, principalmente pelo potencial de dialogar e colocar os alunos como produtores de seu conhecimento.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Carla de; CASTRO, Ítalo Augusto. **Corpo conforme: o documentário como estratégia pedagógica de resistência e inclusão no contexto educacional**. In: Ações políticas de/para enfrentamentos, resistências e recriações [recurso eletrônico]: Anais [do] XXVIII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VI Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Brasília, DF, 2018. ISSN: 2525-880X
- COSTA, Marcicleyde dos S; BRASIL, José Umbelino de S. P. **“Quem procura acha”: o processo de construção de um novo olhar para as comunidades de São Francisco do Conde a partir da experiência em audiovisual na escola**. In: Nortes da Resistência: Lugares e Contextos da Arte Educação no Brasil: Anais [do] XXIX Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VII Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Manaus, AM, 2019. ISSN: 2525-880X
- FERNANDES, Vera Lúcia Penzo. **A criatividade no ensino das artes visuais**. Curitiba. Appris. 2016.
- FONSECA, Nália L. **Do cinema ao vídeo: envolvimento históricos, filosóficos e experimentais com videoarte**. In: Políticas públicas e ensino da arte: Interculturalidade e processos educativos em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Anais [do] XXVI Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] IV Congresso Internacional da Federação de Arte/Educadores. Boa Vista, Roraima, 2016.
- JUNIOR, Raimundo N. M. de O. **Fotografia e audiovisual: um relato do ensino de artes visuais**. In: Nortes da Resistência: Lugares e Contextos da Arte Educação no Brasil: Anais [do] XXIX Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VII Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Manaus, AM, 2019. ISSN: 2525-880X
- MACHADO, Eliany S. **A experiência estética e o audiovisual: reflexões para o cinema e o audiovisual na educação básica**. In: Nortes da Resistência: Lugares e Contextos da Arte Educação no Brasil: Anais [do] XXIX Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VII Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Manaus, AM, 2019. ISSN: 2525-880X
- NETO, Raymundo F. De O. **Uma experiência surreal no PARFOR: aprendendo audiovisual na Amazônia**. In: “Enquanto esse velho trem atravessa...”: outros caminhos na experimentação e na formação docente em Arte. Anais [do] XXVII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil; V Congresso Internacional dos Arte/Educadores [e] II Seminário de Cultura e Educação de Mato Grosso do Sul [recurso eletrônico], Campo Grande, MS: Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2017.
- PINHEIRO, Áurea da P; LOPES, Fábio E. L. de B; CARVALHO, Rita de C. M. **Museologia, Audiovisual E Mediação Cultural**. In: Ações políticas de/para enfrentamentos, resistências e recriações [recurso eletrônico]: Anais [do] XXVIII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VI Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Brasília, DF, 2018. ISSN : 2525-880X
- RABELO, Danilo N. **O audiovisual no ensino de artes: (des)construindo corpos e sexualidades normativas**. In: Ações políticas de/para enfrentamentos, resistências e recriações [recurso eletrônico]: Anais [do] XXVIII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VI Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Brasília, DF, 2018. ISSN : 2525-880X

RONCO, Giuliano M. **Fundamentos da abordagem triangular do ensino das artes (audio) visuais.** In: Ações políticas de/para enfrentamentos, resistências e recriações [recurso eletrônico]: Anais [do] XXVIII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VI Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Brasília, DF, 2018. ISSN: 2525-880X

SAVIANI, Dermeval. **Pedagogia Histórico-Crítica: primeiras aproximações.** 11ª edição. Autores associados. 2011.

SILVA, João Carlos F; OLIVEIRA, Rhaul de. **Semeando cinema no sertão.** In: Ações políticas de/para enfrentamentos, resistências e recriações [recurso eletrônico]: Anais [do] XXVIII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil [e] VI Congresso Internacional dos Arte/Educadores. Brasília, DF, 2018. ISSN : 2525-880X

SILVA, Adriana T; SILVA, Andréa L. F; FARIAS, Monica R. **Trilhas - por onde pisam meus pés.** In: “Enquanto esse velho trem atravessa...”: outros caminhos na experimentação e na formação docente em Arte. Anais [do] XXVII Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil; V Congresso Internacional dos Arte/Educadores [e] II Seminário de Cultura e Educação de Mato Grosso do Sul [recurso eletrônico], Campo Grande, MS: Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2017.

VILAÇA, Sérgio Henrique Carvalho. **Inclusão audiovisual na educação: A experiência do Projeto Horizontes Periféricos.** Tese de doutorado, Escola de Belas Artes da UFMG. 2013.

CENTRO DE EDUCAÇÃO RURAL DE AQUIDAUANA (CERA): REFLEXÕES SOBRE A CULTURA ESCOLAR

Andrew Vinícius Cristaldo da Silva (UCDB)¹
Programa de Pós-graduação Mestrado e Doutorado em Educação

Celeida Maria Costa de Souza e Silva (UCDB)²
Programa de Pós-graduação Mestrado e Doutorado em Educação

RESUMO

O presente trabalho é resultado da Disciplina Seminário Avançado da Linha 1 – Política, Gestão e História da Educação, do Programa de Pós-graduação Mestrado e Doutorado em Educação, da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Esse texto utiliza-se de base documental e bibliográfica, e tem como objetivo compreender as características relacionadas à cultura escolar do Centro de Educação Rural de Aquidauana (CERA), que se mostrou como escola-modelo, no que se refere ao modo de ensinar. A instituição traz em sua trajetória referências de programas de profissionalização efetivados em Mato Grosso do Sul iniciado em 1974, com curso Técnico em Agropecuária, em nível médio. O Centro de Educação Rural de Aquidauana se justifica, ao adaptar-se às transformações sociais, no que tange à formação profissionalizante ocorrida no mundo do trabalho. O artigo faz uma breve exposição a respeito da cultura escolar do CERA, e as transformações ocorridas na instituição por ofertar um ensino profissionalizante. Esse fato nos remete ao tema central deste artigo, a cultura escolar, que aponta como problemática central a transmissão das rupturas e permanências das vivências das gerações no curso da sua história, o que não deixa de questionar toda ideia de tradição, e que jamais se distancia do contexto histórico no qual a instituição está inserida.

Palavras-chave: CERA. Cultura Escolar. História da Educação.

¹ Doutorando em Educação – Universidade Católica Dom Bosco. Bolsista PROSUC-CAPES.

² Professora Doutora da Universidade Católica Dom Bosco.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado da Disciplina Seminário Avançado da Linha 1 – Política, Gestão e História da Educação, do Programa de Pós-graduação Mestrado e Doutorado em Educação, da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Esta é uma pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-PROSUC).

Esse texto pauta-se por base documental e bibliográfica, e tem-se como objetivo compreender e levantar características relacionadas à cultura de instituições escolares, em especial, os moldes do Centro de Educação Rural de Aquidauana (CERA), que se mostrou como escola-modelo, no que se refere ao modo de ensinar.

A instituição traz em sua trajetória referências de programas profissionalização efetivados em Mato Grosso do Sul, que se iniciou em 1974, com o curso Técnico em Agropecuária associado ao Ensino Médio. O Centro de Educação Rural de Aquidauana se justifica como padrão pela sua conduta ao longo do tempo, ao adaptar-se às transformações sociais, no que tange à formação profissionalizante ocorrida no mundo do trabalho. Suas formas de atuação sempre somaram e se reproduziram na continuidade do sistema educacional brasileiro, fixado em estereótipos individuais e coletivos, que naturalizaram o ensino profissionalizante no Brasil nas últimas décadas do século XX (FCERA, 1989).

Ao nos referirmos ao conceito de “instituição”, encontramos uma gama de significados, mas o que melhor se encaixa enquadra-se na associação de que ela sempre será organizada, formada, construída pelo ser humano. De uma forma geral, se apresenta como uma organização material que está voltada a atender as necessidades humanas, com um carácter permanente, com características que ao mesmo tempo se mostram transitórias, moldadas pelo tempo histórico, pelo tempo psicológico e também pelo tempo cronológico. Mas ao mesmo tempo, entendemos que as instituições são dinâmicas, pois se constituem como um objeto pronto a atender aos funcionamentos impostos pelas relações humanas dentro do espaço e do tempo da sociedade a qual pertence (SANFELICE, 2007. p. 4-5).

Este processo funciona de forma espontânea e continuamente adaptável. Assim, podemos enxergar que a instituição, em suma, se encaixa em moldes difusos e num segundo instante se auto reproduz de acordo com as condições e necessidades do meio no qual está inserida. Isso lhes oferece autonomia, embora relativa, devido ao seu funcionamento em relação ao trabalho pedagógico, pois temos que levar em conta que a educação, em particular, se desenvolve de maneira assistemática, informal e fluída.

A educação escolar se apresenta como forma integrante e ampla dentro do processo da vida social humana, principalmente em razão das transformações sociais. Na história, as políticas educacionais implantadas e avaliadas de acordo com as ações do estado moderno, colocam como agentes toda comunidade escolar que age e se transforma da mesma maneira que a realidade em que atuam.

Ela adapta-se aos novos moldes e paradigmas, buscando sempre um trabalho qualificado, um paradigma produtivo de acordo com um sistema capitalista exigente, que naturalmente produz nas escolas um ambiente competitivo em busca de uma melhor colocação no mercado de trabalho. Saviani (2007), ao analisar a educação nas últimas décadas, revela que os fundamentos dessa orientação educacional estão embasados nas seguintes matrizes: neoprodutivismo (capital humano), o neoescolanovismo (aprender e apreender), neoconstrutivismo (pedagogia das competências) e o neotecnicismo (qualidade total e a pedagogia do corporativismo).

Tal discussão nos obriga a compreender que este conceito de qualidade da educação tem como objetivo produzir trabalhadores competentes; tal responsabilidade é cada vez mais individualizada, e parece exigir cada vez mais habilidades intelectuais para entender a sociedade do conhecimento econômico. Concluímos que o processo educativo contemporâneo implica integrar o projeto pedagógico com a participação efetiva da comunidade, as práticas educativas, os currículos, a formação dos docentes e a sua prática em sala de aula numa dinâmica contínua de avaliação voltada para o sucesso do estudante na vida.

De acordo com Nóvoa (1999), nos anos 1970, estudos da Sociologia “revelaram de que forma as variáveis sociais, culturais e familiares interferem no sucesso dos alunos”, “sublinharam que as diferenças entre as crianças que iniciam a escolaridade só se transformam em desigualdades devido à estrutura e ao funcionamento do sistema educativo”, porém, “subestimaram a influência das variáveis escolares e dos processos internos aos estabelecimentos de ensino” (NÓVOA, 1999). Ao voltar o olhar sobre a forma e a cultura escolar, é importante ressaltar as tradições, o clima organizacional, a participação e a partilha do poder na instituição.

Chervel (1990) relata que a cultura escolar não se constitui somente pelos indivíduos frequentadores da escola, mas permeia, molda e modifica a cultura da sociedade global. Segundo este autor, a instituição educativa não é mera reprodutora de conhecimentos eleitos como relevantes para determinada sociedade, e por ser criativa, produz uma cultura específica, singular, e original que se alarga por toda a sociedade.

A cultura escolar é retratada como um conjunto de regras que estabelecem conhecimentos ligados a ensinar, um somatório de práticas e normas que definem o modo de transmissão deste aprendizado e a assimilação de comportamentos dentro de uma instituição educativa. Ela está associada às relações conflituosas ou práticas representadas de formas peculiares em cada período da história da sociedade, como por exemplo, a cultura religiosa, a cultura política ou ainda a cultura popular. Envolvendo a equipe pedagógica e todo o corpo profissional dos agentes que obedecem a estas ordens e, assim, usam mecanismos pedagógicos para facilitar sua aplicação prática na escola. O que nos leva a refletir, que ela vai além dos limites da escola, em uma dimensão mais ampla, abarcando as vivências no interior da sociedade sempre ligadas aos processos de escolarização em cada época e específicos para cada grupo social. Enfim, através da cultura escolar podemos identificar o tipo das relações familiares e sociais.

Silva (2009), ancorado em Viñao Frago (1995, 2000), afirma que há contribuição para o entendimento e análise a respeito da cultura escolar à medida que assegura, diz respeito aos modelos de organização, valores, saberes, estratégias e diferentes práticas estabelecidas e compartilhadas, no interior das escolas, por todos os sujeitos envolvidos nas atividades específicas de natureza escolar realizadas por alunos, professores, outros profissionais da escola e a comunidade. A cultura escolar nos faz constatar que a instituição vai muito além dos indivíduos que ela forma, mas ela é responsável pela sociedade e o olhar destes indivíduos sobre ela.

A categoria cultura escolar, de acordo com a concepção de Dominique Julia (2001), que aborda três pontos para o estudo: o primeiro, as normas e finalidades que regem a instituição; o segundo, a profissionalização do trabalho docente; e o terceiro, os conteúdos ensinados e as práticas escolares. Torna-se necessária a busca pela identidade, em um sentido mais amplo, dos modos de pensar e de agir largamente difundidos no interior de nossas sociedades, modos que não concebem a aquisição de saberes e de habilidades senão por meios de processos formais de escolarização.

Numa visão panorâmica, entendemos que a cultura escolar deve estar ligada às visões funcionalistas e estruturalistas, mas vai além, porque uma escola deve ser vista a partir das histórias vivenciadas ali por seus indivíduos e isso é que a identifica e a faz única. De acordo com Gimeno Sacristán (1999), é o caráter de comunhão que cria o contexto e regula as atividades do grupo. Assim, é a natureza compartilhada das ações que gera a cultura da escola, e não experiências individuais não transferidas. Além da experiência proporcionada a seus próprios agentes, ações compartilhadas produzem padrões sociais (rotinas, regras, formas de saber fazer) que são utilizados não só no momento de sua produção, como também em ações futuras. Tais ações criam uma continuidade temporal, atuante e organizada, e as ações dos indivíduos que as compartilham, renovam-se para os novos membros que passam a fazer parte do grupo.

Viñao Frago (1995) considera a cultura escolar como um “conjunto dos aspectos institucionalizados que caracterizam a escola como organização”. Então, para esse autor, a cultura escolar abrange toda a vida escolar.

O CERA

O Centro de Educação Rural de Aquidauana – CERA se concentra na profissionalização média para o setor primário da economia, a agropecuária, localizado no município de Aquidauana, Estado de Mato Grosso do Sul, foi criado em 1974, com a função de ofertar Ensino qualificado profissionalizante ao público local, voltado especificamente aos trabalhadores rurais, oferecendo o curso técnico em agropecuária, de acordo com a Lei nº 5.692/71. A escola marcou uma nova fase, a do ensino profissionalizante de jovens no sul do Mato Grosso, destacando a importância da imagem do setor agropecuário como parte importante da economia no país.

A instituição analisada carregava uma série de interesses políticos, um jogo de forças, que apontavam o interior como um cenário ideal: o município de Aquidauana. Conforme Frago (2001) explicita, a noção do tempo, que se entrecruza com o espaço de diferentes formas, nos chega por meio da noção de espaços diversos. O conhecimento de si é um depósito de imagens, que se configuram como imagens de espaços que foram em algum momento lugares.

A “posse” do espaço vivido constitui elemento determinante na constituição da personalidade e mentalidade individuais. Mais que o “espaço objetivo”, o que conta é o território, como noção de característica individual ou grupal e de extensão variável. Lugar e território nesse sentido são construídos pelos indivíduos e grupos e são, portanto, construções sociais (FRAGO, 2001).

E a região de Aquidauana era perfeita para abrigar uma instituição que formaria técnicos para atuar na agropecuária no sul do Mato Grosso vinculado à rede estadual de ensino. Desassociando a imagem deste setor ao setor primário, mas constituindo uma nova imagem com uma formação especializada. Essa afirmação vai ao encontro das palavras de Oliveira (1999), nas quais ele pondera que “a escola era buscada como mecanismo para obtenção de emprego pelos trabalhadores, e era ofertada pelo Estado e para as Empresas, como meio de formação de força de trabalho”.

A história do CERA fica dividida em períodos marcados por resoluções importantes, como o primeiro período, desde o ano de sua criação 1974 até final dos anos de 1990. Nesse intervalo de tempo, a Instituição foi conservada por uma fundação, denominada Fundação Centro de Educação Rural de Aquidauana (FCERA, 1993) e vinculada diretamente à Secretaria de Estado de Educação, que lhe oferecia, além de parte dos recursos financeiros, pessoal administrativo, técnico e docente,

contando ainda com cargos de confiança e comissionados para os postos de direção, aspecto que gerou polêmica desde os primeiros anos, pois se considerava que havia excesso de pessoal para os reduzidos cursos ofertados.

De acordo com os estudos de Ziliani e Osório (2010), o CERA, onde também está situada a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), é uma instituição educativa localizada no município de Aquidauana, em uma propriedade rural de 806 hectares, que destoava e ainda destoa das demais construções existentes na pequena cidade destinadas à Educação.

Ainda segundo esses autores, foi planejada com o objetivo de se tornar uma “escola-modelo” em formação técnica, suas edificações contaram com prédios separados para atender o ensino, a administração, os serviços pedagógicos e o regime de internato, evidenciando ter sido idealizada em termos de conservação e funcionalidade. As reformas e ampliações ocorridas ao longo das mais de duas décadas estudadas e marcadas em seu desenho arquitetônico são elementos de suas programações, que favoreceram a segmentação das atividades, a distribuição espacial e o controle do tempo dos sujeitos.

O processo de ensino-aprendizagem trouxe técnicas pedagógicas, voltadas para o uso de instrumentos, que controlavam o espaço e o tempo dos educandos e dos funcionários, com registros minuciosos da frequência e atrasos de ambos com a finalidade de monitoramento. A “prática de campo” mascarava um trabalho efetivo, até os anos de 1980, e acabaram reduzidas realmente às práticas nos setores de produção, elegendo o uso determinante de tecnologias específicas da área rural.

Entendemos que o objetivo deste artigo não é fazer um relato minucioso das técnicas pedagógicas da instituição. As intervenções realizadas evidenciam uma tentativa de dirigir as ações para o interior da mesma (planejar o ensino e avaliar a aprendizagem e métodos para ler e estudar), isto é, para os fatores “intraescolares”, como apontou Patto (1999). Evidenciamos práticas efetivas de uma produção subjetiva, mostrada não só como um programa, mas sim como norma. Dessa maneira, comprovam-se, em alguns aspectos, o que já afirmamos, que a cultura escolar foge às dimensões do espaço e interno e da variável da escolarização e alcança a sociedade como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo teve como objetivo fazer uma breve exposição a respeito da cultura escolar do CERA, e as transformações ocorridas na instituição como um todo não demonstraram de forma clara o sucesso ou não do ensino profissionalizante. Contudo, podemos concluir que os indivíduos envolvidos no processo contribuíram de forma eficiente nas relações de poder em seu interior e na sociedade do entorno. Isso nos remete ao tema central deste artigo, a cultura escolar, que aponta como problemática central a transmissão das rupturas e permanências das vivências das gerações no curso da sua história e não deixa de questionar toda ideia de tradição, e que jamais se distancia do contexto histórico no qual a instituição está inserida.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino do 1º e 2º graus. In: VASCONCELOS, Pe. José. **Legislação Fundamental**. Rio de Janeiro, 1972.
- CHERVEL, A. (1990). **História das disciplinas escolares**: reflexões sobre um campo de pesquisa. *Teoria & Educação*, 2, 177-229.
- FCERA-Fundação Centro de Educação Rural de Aquidauana. **Revista comemorativa**: 15 anos. Aquidauana: FCERA, 1989.
- FCERA-Fundação Centro de Educação Rural de Aquidauana. **Cera em notícia**: uma instituição voltada ao ensino e à pesquisa. Revista Aquidauana: FCERA, 1993a.
- JULIA, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. **Revista Brasileira de História da Educação**. Campinas, n. 1, jan./jun. 2001, p. 9-43.
- FRAGO, A. V. Do espaço escolar e da escola como lugar: propostas e questões. In: FRAGO, A. V.; ESCOLANO, A. (Ed.). **Currículo, espaço e subjetividade: a arquitetura como programa**. Tradução Alfredo Veiga-Neto. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 59-140.
- _____. Historia de la educación e historia cultural: posibilidades, problemas, cuestiones. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 0, p. 63-82, 1995.
- GIMENO SACRISTÁN, J. **Poderes instáveis em educação**. Porto Alegre: Artmed, 1999.
- MONTEIRO Ziliani, Rosemeire de Lourdes, DO NASCIMENTO Osório, Antônio Carlos. Artes em profissionalizar: programações do centro de educação rural de Aquidauana, Estado do Mato Grosso do Sul. *Acta Scientiarum. Educação* [en linea]. 2010, 32 (2), 287-296.
- NÓVOA, A. **Para uma análise das instituições escolares**. In: _____. (Coord.). *As organizações escolares em análise*. Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 13-43.
- OLIVEIRA, D. A. **As reformas em curso nos sistemas públicos de educação básica**: empregabilidade e equidade social. In: OLIVEIRA, D. A. e DUARTE, M.R.T. *Política e trabalho na escola: administração dos sistemas públicos de educação básica*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SANDANO, Wilson; LOMBARDI, José Claudinei [et al.]. **Instituições escolares no Brasil**: conceito e reconstrução histórica. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR; Sorocaba, SP: UNISO; Ponta Grossa, PR: UEPG, 2007.
- SANFELICE, José Luís. História das instituições escolares. In: NASCIMENTO, Maria Isabel. M.; SANDANO, Wilson; LOMBARDI, José C.; SAVIANI, D. (Orgs.). **Instituições escolares no Brasil**. Conceito e reconstrução histórica. Sorocaba: Uniso; Ponta Grossa: UEPG, 2007, p. 75-93.
- SAVIANI, D. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. Campinas, SP; Autores Associados, 2007.
- PATTO, M. H. S. **A produção do fracasso escolar**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.
- SILVA, Celeida Maria Costa de Souza. História das práticas pedagógicas e cultura escolar do Colégio Salesiano de Santa Teresa, Corumbá- MS (1972-1987). (Tese de Doutorado) – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

DO FILME À REALIDADE ESCOLAR: REFLEXÕES SOBRE DIFICULDADES DE APRENDIZADO, LEITURA E DISLEXIA A PARTIR DO FILME COMO ESTRELAS NA TERRA, TODA CRIANÇA É ESPECIAL

Veridiana de Souza Guimarães (UNISC)¹

Roseane G. da Silva (UNISC)²

RESUMO

Neste estudo, refletimos sobre as implicações educacionais da dislexia a partir de sua apresentação no filme indiano *Como Estrelas na Terra, Toda Criança é Especial* (2007), dirigido por Aamir Khan. Grosso modo, objetivamos entender essa dificuldade de aprendizagem através das vivências do personagem principal Ishaam Awasthi, um garoto de 9 anos de idade. A criança não é compreendida pelos professores e pais e já repetiu uma vez o terceiro período (no sistema educacional indiano). Como as letras dançam em sua frente (como relata Ishaam), ele não consegue acompanhar as aulas nem focar sua atenção – o que pode resultar em mais uma reprovação. Além de descrevermos algumas cenas da produção fílmica, em que se pode observar, por meio da rotina de Ishaam, suas experiências educacionais dificultadas pela dislexia, embasamos esse trabalho nas contribuições de autores como Rita Signor (2015), Maria Eugênia Ianhez, Maria Angela Nico (2002), Michael Farreall (2008), Stanislas Dehaene (2012) e Sally Shaywitz (2006). Por fim, a partir do filme, é possível perceber os problemas enfrentados pelas crianças e pelos adultos acometidos por esse transtorno específico de aprendizagem, de origem neurobiológica, bem como perceber sua crítica inserção em uma sociedade altamente competitiva e que busca um desempenho que não pode ser atingido por um disléxico. Ao mesmo tempo em que aborda as problemáticas do distúrbio, a película deixa uma mensagem de esperança perante as possíveis estratégias para minimizar os efeitos da dislexia, tornando possível a ascensão de talentos em várias áreas do conhecimento. Além disso, visualizamos a necessidade de uma educação mais atenta e afetiva, que olhe para o aluno.

Palavras-Chave: Leitura. Dificuldades de aprendizado. Dislexia. Como estrelas na terra.

¹ Doutoranda e bolsista Capes do PPG em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul.

² Doutoranda e bolsista Capes do PPG em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul.

INTRODUÇÃO

É na escola que ficam evidentes as potencialidades e as dificuldades de cada sujeito no que se refere à alfabetização. Enquanto para alguns o processo de aprendizagem da leitura parece ser automático, ainda que não o seja, para outros aprendizes o desenvolvimento é mais demorado e árduo. Alguns pais, e até mesmo professores, acreditam, inocentemente, que exista um “clique” para a leitura, um momento mágico em que a criança aprende a ler. Não consideram que o ato de ler seja uma habilidade aprendida e que existam crianças que apresentam maiores dificuldades em aprender.

Percebidas as limitações do estudante em converter os signos escritos em fonemas, iniciam-se os questionamentos, especialmente por parte dos pais. Entre os erros mais comuns por eles cometidos, está o de vincular a dificuldade de leitura da criança com a falta de inteligência ou até mesmo com o pretenso descompromisso com suas atividades escolares.

Enquanto as dúvidas se multiplicam na família, inconscientes de que a incapacidade de ler dos filhos pode estar associada a um transtorno de aprendizagem de origem neurológica, com complexas interligações sociais, as respostas se apresentam em um ritmo menor. Por parte dos professores, principalmente por aqueles que não se depararam com essa situação antes, o interrogatório se dirige, principalmente, a sua competência como educadores. Em um primeiro momento, a tendência é que o professor tente resolver o problema sozinho, mesmo sem ter, muitas vezes, a capacitação para tanto.

A dislexia, apontada no século XIX como um problema de origem biológica e estudado pela oftalmologia, passou a ser vista como um fenômeno de origem multicausal, sendo hoje tratada por profissionais de diversos espectros. Drouet (2003, p. 234 apud CARVALHO et. al, 2016, p.6) define a dislexia como

Um conjunto de distúrbios neuropsicológicos apresentados no processo de aprendizagem, relevando-se por dificuldade em leitura e escrita, isto é, em extrair um significado dos sinais gráficos (letras, números, notas musicais), sem que haja um déficit intelectual grave.

A dislexia não é uma doença, mas um modo de funcionamento peculiar do cérebro, que pode se manifestar em qualquer momento da vida do indivíduo, independentemente de oportunidades de escolaridade, das condições socioculturais e da inteligência do indivíduo – que pode, muitas vezes, ser acima da média. Relacionada ao neurodesenvolvimento, a dislexia ocorre em crianças com visão e inteligência normais, e pode afetar habilidades básicas de leitura e escrita. Em outras palavras, o transtorno de aprendizado é caracterizado pela dificuldade em reconhecer as palavras de forma precisa e fluente. As pessoas com dislexia podem também ter limitações ao associar o som à letra, e costumam ainda trocá-las ou mesmo escrevê-las em ordem contrária.

Conscientes de que há um problema, os educadores precisarão encaminhar o estudante para um diagnóstico correto e se o distúrbio for confirmado, a dislexia deverá ser acompanhada por uma equipe interdisciplinar. Sem conhecimentos prévios e mínimos sobre o problema, o professor pode erroneamente associar a dificuldade de leitura a questões comportamentais da criança ou em casos ainda piores, rotular crianças como disléxicas, e que aprenderiam com estratégias educacionais diferentes.

A DISLEXIA E O DISLÉXICO: O QUE DIZEM OS ESPECIALISTAS

No momento em que a criança começa a frequentar a escola, cria-se uma grande expectativa para que comece a ler e a escrever. Certos desse fato, Nunes et. al (2011) ressaltam que a

aprendizagem da leitura e da escrita é uma tarefa complexa, pontuando que “toda a criança encontra alguma dificuldade na aprendizagem da leitura e escrita” (NUNES, et. al 2011, p. 8). Segundo os autores, a leitura e a escrita exigem das crianças novas habilidades que até então não faziam parte de suas vidas. Sobre os desafios da alfabetização, Santos, Nascimento e Júnior (2016) asseveram que “não se pode negar que a leitura é um dos instrumentos fundamentais no processo de aprendizagem e, também por isso, um de seus maiores desafios” (NUNES et. al, 2011, p. 12).

Os autores (2011) consideram ainda que a leitura só se desenvolverá quando os pequenos tiverem em mente que a linguagem falada consiste em palavras e sentenças separadas; e que as palavras e sentenças escritas correspondem a essas unidades da fala. Ao aprender a ler e a escrever, os estudantes necessitam entender uma nova forma de linguagem e desenvolver a consciência fonêmica.

O fonema é a menor unidade sonora que pode afetar o significado de uma palavra. A consciência dos fonemas é importante para a aprendizagem da leitura em um sistema de escrita como o nosso, que é um sistema alfabético, porque as letras do alfabeto representam normalmente os fonemas. Por exemplo, nas palavras “gato” e “pato” temos quatro fonemas, cada um representado por uma única letra; a diferença entre as duas letras iniciais corresponde a uma diferença fonêmica. Se a diferença entre os sons iniciais de gato e pato não fosse uma diferença fonêmica, estaríamos diante de uma só palavra (NUNES et al, 2011, p. 8).

De acordo com Shaywitz (2006), as crianças precisam descobrir que as palavras escritas podem ser segmentadas, divididas em unidades sonoras menores. Conforme a pesquisadora (2016, p. 50), é quando “as letras conectadas aos fonemas passam então a ter sentido e, como Cinderela, transformam-se em algo verdadeiramente espetacular: a linguagem”. Mas ressalta que a leitura não é um processo natural e é ainda um processo mais difícil para uma parcela significativa das crianças que não conseguem desenvolver suas habilidades leitoras. Essa dificuldade compromete não só seu desempenho na etapa em que se encontram, mas pode trazer graves consequências em toda a sua vida escolar, inclusive em termos psicológicos.

Dehaene (2012, p. 254) igualmente caracteriza a dislexia como “uma dificuldade desproporcional de aprendizagem da leitura, que não pode se explicar por um retardo mental nem por um déficit sensorial, nem por um ambiente social ou familiar desfavorecido”. Para Farrell (2008), na definição apresentada na British Psychological Society (1999) “a dislexia é evidente quando a leitura e /ou ortografia fluente e exata das palavras desenvolvem-se de modo incompleto ou com grande dificuldade”.

Ianhez e Nico (2002), por seu turno, apresentam reflexões do neurologista americano Dr. Samuel T. Orton. Para ele, a dislexia é uma dificuldade que ocorre no processo de leitura, escrita, soletração e ortografia, um distúrbio com um conjunto de características específicas. Adicionalmente, Orton (1925 apud IANHEZ; NICO, 2002), destaca as peculiaridades desse transtorno de leitura, mas comete um equívoco ao caracterizá-la.

[A dislexia] Torna-se evidente na época da alfabetização, embora alguns sintomas já estejam presentes em fases anteriores. Apesar da instrução convencional, adequada inteligência e oportunidade sociocultural e ausência de distúrbios cognitivos fundamentais, a criança falha no processo da aquisição da linguagem. A dislexia independe de causas intelectuais, emocionais e culturais. É hereditária e a maior incidência é em meninos na porção de três para um (ou seja, a cada três meninos que nascem com dislexia, apenas uma menina nasce disléxica) (ORTON, 1925 apud IANHEZ; NICO, 2002, p. 21).

A criança, na realidade, não falha em todo o processo de aquisição da linguagem, porquanto desenvolve a linguagem oral, mas apresenta dificuldades na aquisição da leitura. Dehaene (2012) apresenta as particularidades do cérebro de uma criança disléxica. Apesar de a anatomia cerebral apresentar uma aparência normal, Dehaene aponta que o cérebro disléxico está organizado de uma maneira diferente. Segundo ele, os circuitos no lobo temporal esquerdo estão desordenados e, na maioria dos casos, e isso também acontece no circuito fonológico do hemisfério esquerdo. Conforme o neurocientista, a “anatomia do lobo temporal está desorganizada, sua conectividade está alterada, sua ativação no curso da leitura é insuficiente” (DEHAENE, 2012, p. 253). Assim, de acordo com o pesquisador, a partir da caracterização das bases biológicas da dislexia, é possível dizer que algumas regiões do cérebro não são ativadas enquanto o disléxico lê, enquanto outras são superativadas. Acrescenta ainda que “um forte componente genético está implicado e quatro genes de susceptibilidade foram identificados. Suspeita-se que eles afetam o posicionamento dos neurônios do córtex temporal no transcurso da gravidez”. (DEHAENE, 2012, p. 253).

As perturbações da migração neuronal durante o desenvolvimento da gravidez são uma das justificativas para alteração em partes do cérebro.

Sobre os efeitos da dislexia, de acordo com Ianhez e Nico (2002), os disléxicos apresentam o desempenho inconstante em termos de leitura e escrita, demoram na aquisição dessas habilidades, além de apresentarem dificuldade com os sons das palavras e, conseqüentemente, com a sua soletração. A escrita é incorreta, com trocas, omissões, junções e aglutinações de fonemas. O disléxico tem dificuldade em associar os fonemas aos grafemas e tem problemas com a rima (sons iguais no final das palavras) e com a aliteração (sons iguais no início das palavras). Nomear objetos, organizar sequências, nomear direção e fazer associações são percebidas como tarefas de grande complexidade para esses estudantes.

Indivíduos disléxicos apresentam oscilações de aprendizagem: por vezes, parecem ter picos de aprendizagem, alternando com momentos em que parecem ter esquecido tudo o que aprenderam. Diante da complexidade das dificuldades de aprendizagem, o diagnóstico correto é fundamental. Ele deve ser feito logo que as dificuldades se fizerem presentes, liberando as suspeitas dos pais e professores sobre uma deficiência intelectual. “O diagnóstico da dislexia é de exclusão e deve ser feito por uma equipe multidisciplinar, formada por psicólogo, fonoaudiólogo e psicopedagogo” (IANHEZ; NICO, 2002, p. 29). De acordo com os autores, os profissionais devem trocar informações para então confirmar o distúrbio e precisam ter conhecimentos na área de linguagem, o que auxilia na identificação dos problemas recorrentes do disléxico nesse quesito.

Contudo, nem todos os maus leitores são disléxicos, como constata Rita Signor (2015). A pesquisadora afirma que a surdez, as más condições de educação ou mesmo a complexidade das regras de ortografia podem explicar muitas dificuldades para aprender a ler. Para a autora, os “erros” dos aprendizes, longe de serem indícios patológicos, podem revelar a trajetória de apropriação da escrita. A dislexia seria, assim, um distúrbio específico que somente se confirmaria quando todas essas possíveis causas de dificuldades são eliminadas. Sobre a possibilidade do diagnóstico equivocado, Signor teme que ao receber um laudo incorreto, a criança receba uma série de facilitações que a distanciem dos exercícios necessários para a aprendizagem da escrita, o que pode conduzi-la a crer em sua incapacidade e ao não desenvolvimento de seus potenciais escolares.

Ao constatar que o aluno é efetivamente disléxico, a escola e os pais devem encorajar o estudante, solidificando uma relação positiva com a aprendizagem. “É muito importante deixar claro que a criança, que apesar de ser diferente em alguns aspectos, é amada e traz alegria à família”

(IANHEZ E NICO, 2002, p. 108). Apesar de ser um fator de dificuldade nas atividades de leitura e escrita, é preciso utilizar estratégias para que a dislexia não atrapalhe de forma ainda mais expressiva a vida do dislético. É necessário, portanto, ter em vista que a “dislexia é uma dificuldade e não uma impossibilidade”, como pontuam Ianhez e Nico (2002, p. 135). Dehaene (2012) também evidencia que existem estratégias de aprendizagem para disléticos mediadas por recursos tecnológicos, como o computador. Além disso, o cérebro, com sua imensa plasticidade e pluripontecialidade aludida por Luria (1975, p. 344 apud FONSECA, 2009), pode adaptar-se, reorganizando a participação de cada uma de suas áreas em diferentes funções, como a leitura. Ser dislético não é um atestado perpétuo de insucesso escolar. Com a ajuda especializada, a maioria das crianças disléticas pode aprender a ler, mesmo que em menor velocidade que as outras crianças da mesma idade.

O FILME E OS ENSINAMENTOS DE ISHAAM

Dirigido por Aamir Khan, a produção cinematográfica *Como Estrelas na Terra, Toda criança é Especial*, narra a história de um garoto de 9 anos de idade, o pequeno Ishaam Awasthi. O garoto aparenta rebeldia em suas atitudes, pois não obedece às ordens da mãe, briga com os meninos da vizinhança, afronta os pais e ainda enfrenta as professoras do colégio no qual estuda. Na fase inicial do filme, as personagens que convivem com o menino não desconfiam que por trás do garoto bagunceiro estava uma criança dislética e com sérias dificuldades de aprendizado. Assim, por meio da indisciplina, Ishaan disfarçava as suas limitações com a leitura, fato que corresponde à realidade de muitos estudantes fora da ficção.

Infeliz com seu fracasso escolar, Ishaam se sentia completo no mundo da imaginação, adorava imaginar histórias e representá-las no papel. Através dos traços e da pintura, o garoto mostrava seu potencial, mas suas habilidades não eram vistas ou valorizadas pelos pais e pela escola. Enquanto o filho caçula da família Ishaam apresenta dificuldades escolares e de relacionamento, o irmão mais velho Yohan se destaca na escola. A comparação automática entre os dois irmãos só piorava a situação.

Os pais dos meninos, Yohan e Ishaam, não se conformam com as atitudes do filho mais novo, visto como o “filho problema” e extremo oposto do primogênito. A indignação do pai e da mãe fica explícita já nas primeiras cenas, quando Ishaan briga com o filho da vizinha e é recriminado pelo pai, que desconsidera o fato de que o menino fora provocado.

Ishaan também é malvisto na escola devido a sua teimosia e petulância. Esse aspecto é destacado quando a professora pede aos alunos que abram seus livros e realizem algumas coordenadas, triviais para outras crianças. Mas enquanto a professora fala, Ishaan apenas olha a paisagem pela janela e exercita a sua imaginação.

Surpreendida pela falta de atitude do garoto, a professora sugere que a marcação dos adjetivos seja realizada em conjunto. Mas prossegue com a ideia de que o menino leia as frases. Como se fosse um pedido de ajuda, Ishaan relata que as letras estão dançando. “- Ah, estão dançando? Então leia as letras dançarinas. Engraçadinho, né? ... Leia em alto e bom som... Leia direito” (KHAN, 2017). Diante da insistência da adulta e da sua dificuldade em juntar as letras e as palavras, o menino não responde e é expulso da sala de aula.

As letras “dançantes” aludidas pelo garoto são, na realidade, um dos muitos sinais de dislexia. A frustração vivida por Ishaan é recorrente na vida do dislético, já que, de um lado, há a cobrança da escola e dos pais e, do outro, as limitações provocadas pelo distúrbio – que muitas vezes, são desconhecidas pelo indivíduo. No filme, em meio à pressão da sala de aula e à falta de sensibilidade

da professora, só resta ao menino traduzir as letras dançarinas como um blábláblá sem sentido, porque é isso que está diante de seus olhos.

Depois da humilhação vivida na aula de hindi, Ishaan depara-se com a aula de matemática onde também vê uma dança sem sentido, só que agora com os números. Como afirma Shaywitz (2006), a dislexia nada tem a ver com a vontade da criança. O ato de ler, que parece natural para os outros alunos, é algo que está além do alcance do dislético. No filme, o personagem principal se sente ainda mais acuado na aula de matemática e então resolve fugir da escola. O ato de “matar a aula” é visto como um momento de liberdade para ele e fuga de suas limitações mal compreendidas.

Além das cobranças externas, a falta de conhecimento dos pais pode atrapalhar a vida da criança dislética, como destacam por Ianhez e Nico (2002). Na produção fílmica, Khan (2017) reforça a ideia dos teóricos já citados através da fala da mãe de Ishaan. Enquanto auxiliava o filho nas tarefas escolares, a mãe questiona-o sobre a sua falta de concentração, mas não percebe que essa dificuldade pode não ser de origem comportamental.

As malcriações do garoto e as continuadas notas baixas levam à decisão extrema dos pais: matricular o filho caçula em um internato. Com a filosofia de "disciplinar cavalos selvagens", o local fez com que o garoto se desinteressasse ainda mais pelos estudos. Em resposta ao caos em que vive na nova escola, o dislético isola-se do mundo. A humilhação que sofre por parte dos professores que ambicionam preparar os estudantes para um “mundo altamente competitivo” é tamanha que Ishaan não insulta mais, não brinca, nem pinta ou desenha. Deslocado, não vê sentido em mais nada, passa a viver de cabeça baixa. A opressão escolar é representada de maneira muito intensa por meio dos xingamentos ouvidos pelo menino e que se repetem em sua memória: “Por que não consegue? Idiota. Por que não consegue? Qual é o problema? Por que é tão burro? Por que zeros em matemática e castigos todos os dias?” (KHAN, 2017).

Diante do fracasso extremo do menino em todas as disciplinas, surge um professor substituto de Artes. Com certa experiência em educação especial, o educador percebe que Ishaan precisa de ajuda. A vinda desse educador foi de extrema importância para o menino, o que vai ao encontro de Ianhez e Nico (2002) que ressaltam a importância dos professores no diagnóstico da dislexia. Por meio de uma metodologia inovadora para os padrões convencionais da escola e com muita motivação, o educador consegue mobilizar o grupo a respeito das diferenças que existem em sala de aula. Trabalha para que todos os estudantes possam desenvolver suas habilidades, inclusive Ishaan. Esse aluno, em especial, recebe atenção redobrada e sua autoestima passa a ser, aos poucos, resgatada. O respeito e a atenção do professor fizeram com que o menino dislético, apesar de suas dificuldades, tivesse melhor aproveitamento escolar. As letras dançarinas iam diminuindo o seu ritmo com o passar do tempo.

POR UMA METODOLOGIA DE ENSINO DIFERENCIADA

Diante das dificuldades enfrentadas por Ishaan, o professor não só foi capaz de identificar o problema, porque ele próprio o enfrentava desde o início de sua infância, mas também estava preparado para utilizar uma metodologia de ensino diferenciada, que oportunizasse ao estudante o desenvolvimento máximo de suas potencialidades respeitando, ainda assim, suas limitações. É necessário, portanto, que o educador – em especial, o professor especializado no ensino de linguagens – tenha os conhecimentos necessários para identificar a possibilidade de um estudante ter algum transtorno de aprendizagem, mas o diagnóstico da dislexia não é de sua responsabilidade. Enquanto transtorno constitutivo, de origem genética, hereditária e neurológica, relacionado a uma deficiência

no processamento fonológico, como pontuam Tabaquim et. al (2016), o diagnóstico preciso necessita de uma análise criteriosa, por uma equipe multidisciplinar, que descarte sintomas relacionados a outros problemas.

No filme, o professor Nikumbh acaba por “descobrir” sozinho, através da identificação de sintomas e comportamentos associados à dislexia, o transtorno que afeta o estudante, o que é retratado de forma bastante romantizada, pois associa essa constatação com a trajetória escolar do professor, que era igualmente disléxico. Em certa medida, compor a descoberta do problema de Ishaan e as tentativas de conscientização dos pais do menino sobre o problema na figura do professor de artes – que era, inclusive, um substituto – compõe a imagem, constante em filmes que abordam questões relacionadas à educação, do “professor herói”, o abnegado profissional capaz de salvar e transformar vidas. A realidade escolar, contudo, não comporta heróis imbatíveis, mas profissionais passíveis de erros, com formação nem sempre adequada e que necessitam, não somente de informações, mas de condições e materiais necessários à concepção de aulas adequadas e de tempo para dedicar a alunos com necessidades especiais ou transtornos de aprendizagem. Além disso, também o profissional de educação necessita do amparo e confiança da instituição em que trabalha.

Como vimos no filme, o desenvolvimento das habilidades de leitura de um estudante disléxico é lento, e necessita de um acompanhamento individual por parte do professor. Na película, esse acompanhamento é feito pelo próprio educador. Contudo, no contexto real das salas de aula, um professor dificilmente conseguiria desenvolver este trabalho ao mesmo tempo em que precisa lecionar para os demais estudantes. Uma das alternativas para solucionar esse problema estaria no trabalho de monitores de aprendizagem em horário escolar e, em âmbito clínico, e, após um diagnóstico específico de dislexia, o tratamento de uma fonoaudióloga ou profissional especializado no transtorno, como psicólogos e psicopedagogos.

Rita Signor (2015) questiona os critérios usuais para diagnosticar a dislexia. Para a fonoaudióloga, uma perspectiva puramente organicista, que relaciona o transtorno ao funcionamento neurológico sem considerar outras razões que podem estar associadas à aprendizagem da criança, é problemática e pode interferir seriamente no tratamento. Ao apresentar o estudo de caso de uma menina de dez anos, apontada como disléxica por seus professores, a terapeuta adota o viés sociointeracionista, em que

o sujeito não é reduzido a um organismo ou a um cérebro apartado das suas inserções socioculturais. Considera-se que os sujeitos são multifacetados, pois constituídos em múltiplas dimensões, atravessados por suas interações sociais e, desse modo, é necessário avaliar em profundidade a qualidade das interações sociais pelas quais a criança está submetida para que se faça um diagnóstico preciso do que pode estar dificultando o processo da escolaridade (SIGNOR, 2015, p. 973).

No estudo de caso, a terapeuta investiga o passado familiar da paciente, sua trajetória escolar em escolas públicas, buscando avaliar suas interações sociais e a existência de traumas decorrentes de suas relações. Avalia sua capacidade de fala e escuta, que considera normais e, finalmente, suas produções escritas e atividades de leitura, desenvolvidas ao longo das sessões de atendimento clínico.

Signor (2015) constata que o passado de reprovações e recriminações por parte dos educadores diminuiu a autoestima da menina e a estudante se considera incapaz de quaisquer avanços, encarando as atividades escolares como obrigações das quais deseja se livrar. Ao mesmo tempo, a terapeuta compila os erros e trocas de letras que seguem um padrão compatível com os problemas de escrita dos disléxicos: escrita irregular, problemas de decodificação, hipercorreção, omissão e transposição

de letras, múltiplas hipóteses de escrita para a mesma palavra – o que denota o não reconhecimento de letras, troca de letras visualmente semelhantes, entre outros aspectos. Nesse sentido, o filme se aproxima bastante dos procedimentos adotados pela terapeuta, já que o educador também identifica uma série de elementos recorrentes na escrita de Ishaan que constituem o padrão de “erros” dos disléxicos.

Nikumbh desenvolve um trabalho individual com Ishaan. De forma análoga à terapeuta, conduz igualmente as atividades de leitura e escrita em um ambiente significativo, valorizando as produções escritas do estudante, conduzindo com paciência atividades de leitura a fim de resgatar sua autoconfiança perdida. O educador passa a ensinar de forma sistemática as letras para o estudante, dando ênfase a sua sonoridade, desenvolvendo atividades de escrita em superfícies diversas, o que estimula a apreensão das formas das letras por meio do tato e do contato com materiais variados, como a areia. As provas orais passam a ser um dos instrumentos de avaliação utilizados com Ishaan, que também desenvolve os conhecimentos matemáticos com o professor, aprendendo, pouco a pouco, o sentido dos algarismos numéricos por meio de objetos que conferem a concretude que o disléxico necessita para vislumbrar significado na abstração matemática. O menino também passa a aprender técnicas para lidar com situações em que suas dificuldades aflorem – como os momentos em que deverá seguir ordens múltiplas, calcular a velocidade de objetos, como uma bola que dele se aproxima e com tarefas simples, como amarrar cadarços ou dar nós em barbantes.

Assim como Rubino (2011), Signor (2015) concorda que a mera “observação clínica de um mau desempenho em tarefas de consciência fonológica, aliada à exclusão dos fatores já citados [...] não é suficiente para que se emita esse diagnóstico” [de dislexia] (apud SIGNOR, 2015, p. 993). Isso porque esse tipo de diagnóstico desresponsabiliza os adultos no desenvolvimento das habilidades de leitura e escrita do estudante disléxico. Como pudemos observar tanto no filme quanto no estudo de caso apresentado pela terapeuta, a consciência fonológica melhora à medida em que os aprendizes avançam no processo de alfabetização e letramento com metodologias adequadas. A dislexia não tem cura, mas o estudante disléxico tem potencial para melhorar seu desempenho, superar as dificuldades com auxílio especializado dos adultos e progredir em sua trajetória escolar. Para oportunizar esse aprendizado, que é direito garantido legalmente para todos os estudantes, incluindo aqueles que possuem dificuldades e transtornos relacionados à aprendizagem, é preciso fazer adaptações e utilizar metodologias como aquelas apresentadas no filme e indicadas por profissionais.

Há que se salientar ainda que o diagnóstico na perspectiva sociointeracionista defendido pela terapeuta ocorre não com foco nos resultados – nas produções de escrita prontas, previamente produzidas pela estudante –, mas no seu processo de desenvolvimento de leitura e escrita. No estudo de caso de Signor, os textos foram avaliados em momentos diferentes, após oferecer à estudante novas oportunidades para que ressignificasse suas experiências de escrita. Assim, a terapeuta relia os textos com a menina, pedindo que explicasse pontos nebulosos e os reescrevesse, não como punição, mas para que seu discurso fosse compreensível aos seus leitores, que se deparariam com os textos por ela produzidos em um blog. A escrita proposta pela terapeuta assume novo significado – não é atividade enfadonha e dolorosa, mas é expressão subjetiva da menina que pode ser lida por outras crianças na internet. Mary percebe que a escrita tem um significado, uma função social. Juntamente com as atividades de leitura compartilhadas desenvolvidas na clínica, ler e escrever passam a integrar a vida de Mary, que começa a fazer essas atividades em casa, sem que isso lhe seja imposto. Apesar de seus avanços em leitura e escrita serem evidentes, o acompanhamento clínico deve permanecer, garantindo

seu desenvolvimento escolar, bastante prejudicado pelos anos de enfrentamento solitário do distúrbio e pela ineficácia de seus antigos professores.

Ishaan também avança de forma significativa na escola. Superando suas dificuldades em leitura e escrita, o menino consegue aprender os conteúdos de todas as disciplinas e volta a investir seu tempo na área em que apresenta suas maiores habilidades, as artes. Sua autoestima é restabelecida e o garoto, que havia parado de fazer o que mais gostava, volta a desenhar e vence o concurso de desenho promovido por sua escola. O desempenho finalmente satisfatório de Ishaan surpreende aos pais, habituados aos insucessos do filho. Os rótulos muitas vezes impostos aos disléxicos – pouco inteligentes, desmotivados, impertinentes, desajustados – marcam uma postura opressiva e violenta ainda recorrente em sociedades constituídas por frágeis estruturas de cidadania e democracia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um diagnóstico correto, designado por equipe multidisciplinar e direcionada por uma ótica sociointeracionista que considera não somente os aspectos neurofisiológicos do desenvolvimento infantil, mas as interações e aspectos emocionais dos sujeitos, constitui um dos primeiros passos em direção ao desenvolvimento das potencialidades intelectuais das crianças disléxicas. O tratamento de estudantes com dislexia deveria ser pautado em sua progressão nas atividades de leitura e escrita, oportunizada por um atendimento individualizado, calcado em métodos que estimulem a consciência fonológica, a apreensão dos sentidos de letras e algarismos matemáticos, além da superação dos diversos equívocos que caracterizam o distúrbio.

O laudo que comprova o problema não é um documento que assinala a rotulação do disléxico como sujeito incapaz de progredir na escola. A dislexia não é um ponto final, impeditivo para o desenvolvimento das habilidades de leitura e escrita. Cabe aos educadores identificar os primeiros sinais da dificuldade e solicitar encaminhamento do estudante para análise especializada do caso. Com a confirmação do diagnóstico, tanto a escola quanto os professores devem se mobilizar no sentido de traçar estratégias e adaptar metodologias para o ensino do estudante disléxico.

Ao contrário do que é retratado no filme, este é um trabalho conjunto e não uma tarefa individual de um abnegado professor. É necessário, portanto, que todos os educadores estejam engajados em fortalecer a autoestima do estudante e fazer as adaptações necessárias para possibilitar seu aprendizado. A afetividade é outro componente importante a ser considerado. A humilhação e o medo, representados no filme pelo uso da palmatória, não são recursos eficazes para o ensino nem de leitores eficientes, muito menos para estudantes que são incapazes de reconhecer as letras.

Utilizar o argumento de que é preciso preparar os estudantes para um mundo difícil e calcado na competitividade para justificar uma educação baseada na opressão, aumenta a distância entre leitores proficientes e disléxicos. O objetivo mais básico da educação, democratizar o acesso ao conhecimento para formar cidadãos capazes não só de prover recursos financeiros para a própria subsistência, mas de refletir e ser conscientes sobre seu papel na sociedade como um todo, não pode ser alcançado por uma educação repressora e segregadora. Como bem lembra Nikumbh, essa educação opressora “seca a planta”, drena as potencialidades do sujeito. De forma análoga, valorizar certos saberes e potencialidades dos sujeitos – nos esportes e na matemática, por exemplo, e outras áreas do conhecimento relacionadas ao que é rentável financeiramente ou prestigiado socialmente – em detrimento de outros saberes, ligados à dimensão subjetiva dos sujeitos e pouco reconhecidos a nível social, por serem considerados irrelevantes e não atrativos financeiramente – como as artes e conhecimentos oriundos das Ciências Humanas em geral – é bastante problemático.

Uma sociedade que prescinde da sua dimensão estética e artística, prestigiando apenas o que é produtivo, eficiente, rentável é uma sociedade que esqueceu sua dimensão humana, e que não é, de fato, uma sociedade democrática. Essa sociedade é representada pelo olhar frio do pai de Ishaan, para quem o potencial artístico do filho não tem nenhum significado, diante dos prêmios do filho mais velho nas quadras de Tênis e por seu alto rendimento escolar. Urge que uma mudança dessa postura seja possível, não somente nas telas de cinema, mas que possa transpor a ficção em benefício de milhares de estudantes disléxicos e portadores de outras dificuldades de leitura.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Galane Melo Freire de, et. al. **Dislexia**: análise de distúrbio de aprendizagem de uma criança. Disponível em: < https://portal.fslf.edu.br/wp-content/uploads/2016/12/Dislexia_analise_de_disturbio_da_aprendizagem_de_uma_crian.pdf>. Acesso em: 23 set. 2021.
- DEHAENE, Stanislas. **Os neurônios da leitura**: como a ciência explica a nossa capacidade de ler. Porto Alegre: Penso, 2012.
- FARRELL, Michael. **Dislexia e outras dificuldades de aprendizagem específicas**: guia do professor. Tradução Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed: 2008.
- FONSECA, Vitor. Dislexia, cognição e aprendizagem: uma abordagem neuropsicológica das dificuldades de aprendizagem da leitura. In: **Revista Psicopedagogia**. v. 26, n. 81. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010384862009000300002>. Acesso em: 22 set. 2021.
- IANHEZ, Maria Eugênia; NICO; Maria Eugênia. **Nem sempre é o que parece**: Como enfrentar a dislexia e os fracassos. São Paulo: Alegro, 2002.
- KHAN, Aamir. FILME Como Estrelas na Terra, Toda Criança é Especial. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6rxSS46Fwk4>>. Acesso em 28 set. 2020.
- NUNES, Terezinha; BUARQUE, Lair; BRYANT, Peter. **Dificuldades na aprendizagem da leitura**: Teoria e prática. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2011
- SANTOS, Letícia Adriana Pires Ferreira; NASCIMENTO, Suelene Silva Oliveira; JÚNIOR, Carlos Manta Pinto de Araújo. Modelos cognitivos idealizados de leitura: um estudo empírico exploratório. In: GABRIEL, Rosângela; PELOSI, Ana Cristina. **Linguagem e cognição**: Emergência e produção de sentidos. Florianópolis: Insular, 2016.
- SHAYWITZ, Sally. **Entendendo a Dislexia**: um novo e complexo programa para todos os níveis de problemas de leitura. Tradução: Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- SIGNOR, Rita. *Dislexia*: uma análise histórica e social. **Revista brasileira de Linguística Aplicada** [online]. 2015, vol.15, n.4, pp.971-999. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1984-63982015000400971&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Obtido em: 21 ago. 2020.
- TABAQUIM, Maria de Lourdes Merighi et. al. Concepções de professores do ensino fundamental sobre dislexia do desenvolvimento. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos** [online]. 2016, vol.97, n.245, pp.131-146. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/rbeped/v97n245/2176-6681-rbeped-97-245-00131.pdf>>. Obtido em: 02 out. 2020.

EDUCAÇÃO NA ERA DOS STREAMINGS: A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS DIGITAIS COMO FATOR POTENCIALIZADOR DA APRENDIZAGEM

Jardel Lucas Garcia (LE@D, UAb)¹

Maria Luísa Lebres Aires (LE@D, UAb)²

RESUMO

O advento da sociedade em rede trouxe novos e diversos paradigmas que modificaram e modificam as relações sociais. Na educação, sobretudo, essas mudanças trazem novos olhares para os diferentes contextos, situações e ferramentas já existentes. Um bom exemplo consiste nas tecnologias audiovisuais e de *streaming* que, apresentando diversas potencialidades, cada vez mais ganham espaço dentro das casas das pessoas. Nesse sentido, este trabalho objetiva trazer uma reflexão sobre uma situação didática praticada em uma instituição de ensino superior brasileira, em um Curso Superior de Tecnologia em Redes de Computadores, na qual os alunos foram levados a construir sua aprendizagem por meio de tecnologias de *streaming* e *digital storytelling*, relacionando-as com suas competências já adquiridas, seus gostos pessoais e conteúdos interdisciplinares. Tais concepções basearam-se, entre outros, em Bernajean Porter (2005), que acredita que desenvolver e comunicar informações - por exemplo, por meio histórias - aumenta a compreensão de conteúdo ao mobilizar percepções e competências visuais, sonoras, cognitivas, orais e criativas, o que potencializa a experiência de construir sentido tanto para autores quanto consumidores de uma narrativa. Essa premissa corrobora o estudo recente feito por Austen, Pickering e Judge (2020), no qual demonstram que o *digital storytelling* constitui uma mídia efetiva para promover reflexão e a percepção sobre a aprendizagem nos estudantes. Assim, o trabalho desenvolvido pelos alunos consistiu em construir uma narrativa em duas mídias: uma delas utilizando as técnicas do *digital storytelling* - com liberdade de escolha da ferramenta (texto, áudio, vídeo) - e a outra através da construção de um algoritmo em linguagem C. A história, além do próprio enredo, precisava abordar conteúdos de, no mínimo, duas disciplinas do semestre e, como requisito obrigatório, basear-se nas estruturas de decisão (if/else) da disciplina de Algoritmos e Programação. Após a realização do trabalho, observou-se que as escolhas de cada um dos três grupos de alunos impactaram significativamente no resultado final, já que quanto mais diversas e presentes foram as ferramentas e técnicas escolhidas, mais elementos das disciplinas do curso foram demonstrados. Embora todos tenham desenvolvido a história em algoritmo, a qualidade destes também foi impactada pela efetividade com que as técnicas de narrativa e *digital storytelling* (FIELD, 2001; LAMBERT, 2013) foram executadas: o grupo que utilizou mais técnicas desenvolveu o melhor algoritmo e vice-versa. Por fim, a turma foi convidada a responder a um questionário para avaliar a experiência no trabalho. De forma unânime, os estudantes consideraram a metodologia adotada muito positiva, enriquecedora e diferente das abordagens que conheciam, reconhecendo a sua efetividade em novas percepções sobre a sua aprendizagem, sendo recomendável, inclusive, para contextos de educação online.

Palavras-chave: Digital storytelling. Educação. Streaming. Narrativa. Programação.

¹ Mestrando em Pedagogia do eLearning na Universidade Aberta de Portugal (UAb – LE@D).

² Docente do Departamento de Educação e Ensino a Distância (DEED) da Universidade Aberta. Investigadora do Laboratório de Educação a Distância e e-Learning (LE@D).

INTRODUÇÃO

Dizer que o século XXI é a era da informação já é um senso comum há tempos. Outra questão de conhecimento geral e evidenciada mais ainda a partir do ano de 2020 com a pandemia da COVID-19 é a necessidade dos sistemas educacionais acompanharem a evolução da sociedade e das tecnologias. Contudo, o que se percebe em muitos casos é que essa evolução acontece no sentido de implantar novas tecnologias e métodos sem promover um real entendimento da sua intencionalidade ou do contexto onde são implantadas. Por outro lado, mesmo com mudanças, a educação formal ainda é conhecida por seu apreço pela uniformidade, pelos padrões rígidos e permanentes.

Cobo (2010) confronta essa predileção pelos padrões ao questionar sobre o quanto essa formalidade realmente estimula a educação em si. O autor aponta um grande distanciamento entre os perfis escolares e acadêmicos, desenvolvidos nas escolas e universidades, dos perfis profissionais esperados no mundo do trabalho, evidenciando aí uma desconexão entre áreas que deveriam estar conectadas e desenvolvendo competências em conjunto. Constata também, por meio de suas pesquisas, que as gerações mais novas têm adquirido competências digitais mais através da educação informal do que da educação formal e que as razões para isso são essa desconexão supracitada, o distanciamento entre o ato de aprender e a aplicabilidade real dos conhecimentos e as avaliações não estimulantes.

Por sua vez e nesse mesmo viés, Búrbules (2011) propõe o conceito de *situated learning* no qual a aprendizagem ocorre especificamente no contexto dos problemas enfrentados pelo aprendiz. O autor defende essa proposta ao constatar que a aprendizagem nestes novos tempos deve ser mais social, acontecendo em qualquer lugar e não se resumindo mais apenas aos métodos formais. Isso leva a uma mudança de paradigma que coloca a escola como catalisadora - e não como centro - das aprendizagens. Para isso, as tecnologias são essenciais nessa cultura de aprendizagem pois têm o potencial de serem disruptivas, o que demanda que sejam mais investigadas para que esse potencial exceda as expectativas e passem a integrar o organismo da educação (ADELL, 2017).

Assim, é necessário considerar que as tecnologias presentes nas casas e nos bolsos dos alunos são, muitas vezes, superiores até do que aquelas presentes nas instituições de ensino onde estudam. Mesmo que não sejam, o acesso à internet e suas possibilidades é um recurso, por si só, potencialmente disruptivo se bem aplicado. Ao longo dos anos, foram criadas diversas iniciativas que buscavam integrar tais recursos à educação. Charles Wedemeyer, pioneiro em educação a distância, iniciou na década de 1960 estudos sobre o uso de tecnologias de satélite que mudaram concepções e possibilitaram o cenário educacional atual. De lá para cá, recursos como a televisão, cinema, filmes, vídeos, internet, entre outros, foram empregados à medida que seu desenvolvimento, popularização e compreensão permitiam.

Nesta terceira década no século XXI, uma tecnologia presente em quase todas as casas e dispositivos é o *streaming*. Tal tecnologia, representada e comumente associada a serviços como *Netflix*, *Amazon Prime Video*, *Disney Plus*, *GloboPlay*, *YouTube* e tantos outros, consiste em possibilitar o acesso a conteúdo audiovisual - antes disponível somente através de cinema, televisão ou aparelhos de música - direto de um dispositivo com acesso à internet. Embora tais recursos sejam mais frequentemente considerados somente no campo do entretenimento, é inegável o potencial educacional que carregam, já que a curva de aprendizado para utilizá-los é baixa, seu custo é relativamente pequeno (principalmente se comparado aos anteriores, como o cinema), a quantidade de conteúdo, que já é enorme, cresce muito a cada dia e possui uma diversidade também cada vez

maior. Tudo isso sem citar as possibilidades de compartilhamento dessas plataformas em redes sociais, estabelecendo hiperligações entre conteúdos e relacionando-os em rede.

Dessa forma, seja na educação presencial ou a distância, é fato que os alunos sempre terão experiências anteriores e paralelas à sala de aula com tais tecnologias. Conscientemente ou não, estabelecem comparações com os recursos empregados em sua educação com os que possuem e utilizam no cotidiano, o que pode condicionar a sua perspectiva sobre o que aprendem. Tendo isso em mente, o presente trabalho teve como objetivos estabelecer uma reflexão sobre a educação e a sociedade em rede através do estudo de um trabalho realizado com uma turma de um Curso Superior de Tecnologia em Redes de Computadores em uma instituição de ensino superior brasileira. Tal trabalho utilizou as tecnologias descritas anteriormente num contexto narrativo fazendo uso do *digital storytelling* como metodologia de aprendizagem dentro do plano de ensino das disciplinas e apresentou resultados muito consistentes e interessantes quanto à sua aplicabilidade e efeitos observados.

NARRATIVAS E DIGITAL STORYTELLING NO ENSINO SUPERIOR

Técnicas como o *storytelling* e o uso de narrativas na educação já vêm sendo empregadas para ensinar com base nas vivências e experiências, reais ou ficcionais, dos alunos. O *digital storytelling*, isto é, o ato de explorar e empregar diferentes mídias e tecnologias digitais para criar e contar histórias (MCLELLAN, 2007) - técnicas essas frequentemente utilizadas, por exemplo, em trabalhos de marketing -, tem sido considerado um campo emergente no ensino superior como proposta de engajamento estudantil. É o que afirma Lambert (2013) ao destacar a presença das técnicas desse conceito já há décadas e questionar se, com a onipresença das tecnologias nas vidas de todos, todo processo de *storytelling* não seria já um processo de *digital storytelling*, já que quase tudo atualmente é feito com o uso de alguma tecnologia digital. Contudo, o autor explica que o conceito defendido por ele se baseia em três espectros fundamentais: a colaboração entre os atores envolvidos (criador da história e facilitador), o estilo literário que emerge da voz dos *storytellers* e a forma que a história toma na sua construção.

São justamente esses fatores que, não necessariamente ligados à tecnologia, figuram no desenvolvimento de processos cognitivos tanto nos produtores quanto nos consumidores de narrativas. Porter (2005) acredita que desenvolver e comunicar informações - por exemplo, por meio histórias - aumenta a compreensão de conteúdo ao mobilizar percepções e competências visuais, sonoras, cognitivas, orais e criativas, o que potencializa a experiência de construir sentido tanto para autores quanto consumidores de uma história. No campo da educação, isso corrobora com o estudo recente feito por Austen, Pickering e Judge (2021), no qual demonstraram que o *digital storytelling* constituiu uma metodologia efetiva para promover reflexão e a percepção nos estudantes, sobretudo no ensino superior, no qual os discentes já possuem um bom histórico de referências adquiridas ao longo da vida.

Outros trabalhos como os de Szurmak e Thuna (2013), Hannam (2015) e Korhonen e Vivitsou (2019) evidenciam um grande esforço de diversos professores de trazer para o ambiente educacional os elementos que compõem as narrativas com o objetivo de tornar a aprendizagem mais significativa, verificável e prazerosa. Szurmak e Thuna (2013), em seus experimentos no ensino superior, consideraram as narrativas como instrumentos que tornam conceitos abstratos em representações mais concretas e perceptíveis, sendo o *digital storytelling* um *framework* para que os estudantes identifiquem e posicionem o conhecimento desenvolvido. Além disso, concluíram também que os

fatores emocionais ligados à produção e consumo de histórias também colaboram muito com a mobilização de aprendizagens.

No caso de Hannam (2015), o autor identifica o potencial de uso de histórias em educação já que as vidas das pessoas, em geral, seguem padrões parecidos com aqueles usados nas técnicas de *storytelling*, o que potencializa o fator de identificação com os públicos-alvo das narrativas. Dessa forma, demonstrou um caso de uso de um modelo narrativo para organizar um currículo e aplicar o conteúdo junto aos estudantes. Como conclusões, o autor afirma que assim como as técnicas cinematográficas engajam as pessoas em filmes e produções audiovisuais, o *storytelling* tem esse mesmo potencial na educação, o que deve ser utilizado mediante formação específica para mitigar incompreensões e enganos, já que uma história tem o potencial tanto de promover verdades quanto inverdades.

Já Korhonen e Vivitsou (2019), também no contexto do ensino superior, encontraram potencialidades muito claras com a sua experiência de uso de narrativas e *digital storytelling* na prática educativa. Através de um trabalho baseado em colaboração, com flexibilidade de escolha de método e de mídias, os autores propuseram um trabalho em grupos em um curso de Ciência da Computação e no qual os alunos deveriam construir o percurso de atividades através da construção de uma narrativa digital. Conforme mencionado, os estudantes tiveram liberdade de escolha do tipo de narrativa, de tecnologia e de organização de grupo e essas escolhas também foram objeto de análise dos professores. Assim, os autores perceberam que quanto mais diversas e colaborativas foram as narrativas produzidas - isto é, quanto mais competências diversas demonstraram - mais aprendizagens foram demonstradas no resultado final dos trabalhos e vice-versa. Concluíram, então, que o *digital storytelling*, ao mobilizar diferentes competências e exercitar a criatividade, o trabalho em equipe e o uso de tecnologias digitais, configura uma metodologia efetiva e ativa de aprendizagem. Essas três competências, aliadas à metacognição, figuram no trabalho de Pereira et al (2009) que descrevem essas quatro como as metacompetências essenciais para a educação contemporânea.

Todos esses exemplos conceituaram as narrativas e suas características primordiais e propuseram trabalhos em grupos com alunos do ensino superior de modo a explorar tais características e aplicá-las aos problemas propostos. Outro ponto em comum é que, no final dos trabalhos, os autores apresentam comparativos entre as técnicas tradicionais de ensino e os testes feitos com *digital storytelling*, evidenciando os benefícios atingidos com o engajamento e até a qualidade dos trabalhos apresentados sob tal metodologia. Dessa forma, utilizando as competências digitais dos alunos e conceitos de narrativa - como a consolidada estrutura em três atos de Field (2001) e os espectros de Lambert (2013) -, foi desenvolvida a prática de *digital storytelling* descrita a seguir.

METODOLOGIA

Tendo em vista tais pressupostos, foi desenvolvido um trabalho com uma turma do Curso Superior de Tecnologia em Redes de Computadores em uma instituição de ensino superior do estado de Minas Gerais, Brasil. O curso ocorria na modalidade presencial, porém nesse período as aulas foram ministradas em modo remoto devido à pandemia da COVID-19. A turma, composta de treze alunos de idades entre dezoito e trinta e cinco anos, cursava o primeiro período e tinha como disciplinas alvo deste trabalho Arquitetura de Computadores e Algoritmos e Técnicas de Programação.

Em meados desse primeiro semestre, foi realizada uma aula expositiva para anunciar o início do trabalho que consistiria em desenvolver uma série de atividades cujo objetivo era praticar,

compreender e aplicar conceitos das duas disciplinas supracitadas por meio de estratégias e recursos tecnológicos já comuns nas vidas desses alunos e empregando o *digital storytelling* como metodologia. Como primeira atividade do projeto, o professor ministrou uma aula síncrona sobre construção de narrativas e explicou o trabalho com *digital storytelling* que deveria ser feito: os alunos, em grupos, deveriam construir histórias que demonstrassem os conceitos estudados em aula - sobretudo o conteúdo atual da disciplina de Algoritmos e Técnicas de Programação, as estruturas condicionais (*if/else*), estruturas primordiais da programação de computadores. Contudo, o docente não determinou os outros conceitos que deveriam ser demonstrados, isto é, seria trabalho dos alunos abordar o maior número de conceitos possíveis de maneira autônoma.

Esse desenvolvimento deveria ser realizado em grupos e cada grupo precisaria criar a sua história em duas mídias diferentes: em uma delas, teria a liberdade de escolher a forma e os recursos que desejassem para desenvolver a narrativa (audiovisual, textual, etc.) e, para a segunda, deveriam apresentá-la em estrutura de algoritmo em linguagem C para que se estabelecesse uma comparação entre este e o método escolhido pelo grupo. Foram montados três grupos e os alunos tiveram quatro semanas para desenvolver o trabalho até o dia da apresentação final. Foi acordado que o trabalho iria compor parte da nota final das disciplinas no período e que, para a próxima aula síncrona, os estudantes deveriam trazer referências que utilizariam para a construção das suas histórias.

Nessa segunda aula, os alunos participaram mais ativamente. Alguns deles trouxeram suas vivências com tecnologias de *streaming* - tais como *Netflix*, *Amazon Prime Video* e *YouTube*. Uma aluna demonstrou, como exemplo relacionado a Algoritmos e Técnicas de Programação, a série *Blackmirror* (*Netflix*), especificamente o episódio intitulado *Bandersnatch*. De acordo com a aluna, o episódio constitui uma narrativa interativa, isto é, por meio da plataforma de *streaming*, o telespectador é convidado a escolher caminhos diferentes possíveis para controlar a narrativa dos personagens. Ou seja, em determinados pontos da história, o episódio é pausado e é dada a chance ao telespectador de conduzir a narrativa para determinados rumos. A turma conseguiu relacionar essa referência com conceitos de programação já estudados em aula (como as estruturas condicionais *if/else*). Além desses, outros alunos trouxeram as séries como *WestWorld*, do serviço de *streaming* HBO, que demonstra conceitos de inteligência artificial (sendo que um aluno conseguiu demonstrar a presença de um “loop infinito” em um dos episódios, uma ocorrência frequente no universo da programação e também já estudado em sala de aula por eles). O professor incentivou a observação dessas referências comuns do cotidiano dos alunos para que se baseassem para o trabalho prático. Terminado esse segundo momento, cada grupo escolheu suas formas e tecnologias para contar a história, comunicando tais escolhas ao professor para eventuais orientações - sem, contudo, interferir nas escolhas, deixando que relacionassem os objetivos propostos com as tecnologias ao seu redor, o que também era produto de avaliação.

Passado o período estipulado para o desenvolvimento do trabalho, os alunos foram convidados a apresentarem as suas produções numa sessão síncrona online. Nesse momento, cada um dos três grupos apresentou a sua história nos modos que escolheram e entregaram os artefatos produzidos antes do início da aula ao professor por meio do Ambiente Virtual de Aprendizagem. O primeiro grupo iniciou sua apresentação demonstrando os artefatos produzidos, que incluíam uma apresentação de slides como guia, um vídeo (SILVA, 2020) e um algoritmo em linguagem C como produtos finais do trabalho. O vídeo continha uma animação digital feita na ferramenta *PowToon* com a história (baseada num contexto de ficção científica) desenvolvida pelos alunos. Visualmente apelativa e envolvente, a história em vídeo contemplou todos os requisitos propostos, já que

demonstrou diversos conceitos da computação e ainda se utilizou de técnicas interessantes de *digital storytelling* (como a narração feita por eles mesmos, o suspense, a divisão da história em atos com um clímax final, entre outros, todos feitos através de tecnologias digitais). Além disso, utilizaram o *YouTube* como mídia de publicação e distribuição, além do *Google Docs* para a construção colaborativa do roteiro e um gravador de voz para a narração. Durante a apresentação, demonstraram a divisão de tarefas com base nas competências e habilidades de cada um somadas para conclusão do projeto. Em seguida, o grupo demonstrou o algoritmo produzido, que contava a mesma história demonstrada durante a sua execução utilizando estruturas de decisão comuns à programação (*if/else*). Conforme mencionado, deixaram claras as competências que mobilizaram, como a proficiência na ferramenta gráfica, a escrita do roteiro, a narração em voz e a construção consistente do algoritmo, demonstrando as contribuições individuais de cada integrante.

O segundo grupo apresentou uma história em formato textual. A história foi narrada em formato de diálogos e apresentou cerca de dez páginas de roteiro. Os integrantes explicaram que a construção da história se deu através de um documento colaborativo online (*Google Docs*) no qual todos os integrantes interagiram e adicionaram texto, sendo um deles eleito o responsável por editar e uniformizar a história. Além dessa apresentação textual, o grupo também apresentou um algoritmo com a mesma história, também contemplando itens das disciplinas de Arquitetura de Computadores e Algoritmos e Técnicas de Programação, o qual foi executado sem erros e atendeu aos requisitos solicitados. Os integrantes apresentaram o documento colaborativo como única mídia digital além do algoritmo.

De maneira semelhante, o terceiro grupo apresentou a história em formato de algoritmo, porém não a apresentou em nenhum outro formato. Nesse caso, o grupo relatou alguns problemas estruturais que ainda permaneciam no algoritmo, o que afetava o seu funcionamento. Contudo, foi possível concluir a apresentação, mesmo que o programa não tenha se comportado exatamente como o grupo planejou. A história, apesar de contemplar os itens requeridos, teve uma abrangência menor em comandos e conteúdos e maior em texto, focando mais nos aspectos narrativos do que nas estruturas de decisão (ao contrário dos grupos anteriores), o que foi comentado pelo professor e colegas. O grupo relatou dificuldades de construir o algoritmo de maneira colaborativa, já que apenas usaram ferramentas instaláveis e locais, isto é, que não favoreciam um trabalho online em equipe. Não conseguiram demonstrar competências específicas individuais em razão disso.

Finalizadas as apresentações, o professor procedeu a uma reflexão quanto aos trabalhos, um momento de interação no qual todos puderam discutir um pouco sobre cada um. Foi acordado que os alunos responderiam a um questionário de opinião sobre o trabalho e que os artefatos produzidos seriam analisados junto dos conteúdos das apresentações para que, no prazo de uma semana, fosse realizada uma nova discussão com o feedback final. Tal questionário foi estruturado com perguntas objetivas e subjetivas a fim de compreender a experiência pessoal de cada aluno no processo. Quanto à parte objetiva, questionou-se se o aluno se sentiu confortável em ser avaliado quanto aos quesitos de criatividade, capacidade de resolução de problemas e construção de artefatos digitais, questionando também se consideraram tais escolhas coerentes e positivas para a sua aprendizagem. No que diz respeito aos elementos de narrativas e de *digital storytelling*, foi perguntado sobre quais elementos das histórias contadas chamaram mais a sua atenção (personagens, início da história, o problema apresentado, os pontos de virada, o final da história ou outros). Por fim, também foram convidados a determinar, numa escala de zero (totalmente insatisfeito) a dez (totalmente satisfeito), o seu nível de satisfação com a experiência. Quanto à parte subjetiva do questionário, a primeira

Em seguida, quando tiveram que descrever a sua experiência com a criação de uma história como trabalho acadêmico, não houve respostas negativas, apenas comentários positivos. Foram coletados depoimentos dados livremente pela turma. A Aluna A, por exemplo, destacou o aspecto desafiador da metodologia aplicada, bem como a presença do compartilhamento e colaboração entre seus pares:

Me senti muito à vontade. Foi uma atividade totalmente diferente e desafiadora. O desafio consistia não apenas em criar uma história, mas de apresentar em softwares. O que acabou sendo totalmente positivo, pois agregamos e compartilhamos muitos conhecimentos. Foi um crescimento acadêmico enorme.

Já o Aluno B trouxe percepções sobre a efetividade da sua atuação e de seus colegas em face do trabalho desenvolvido em um contexto pandêmico:

Pra mim só teve pontos positivos pois fizemos um trabalho a distância, usando as redes sociais, o Google Meet, pra mim foi bom porque apesar de estarmos confinados por causa de uma pandemia mundial, soubemos agir de forma madura, até com profissionalismo, dando sentido para o que estávamos fazendo.

Por fim, o Aluno C demonstrou surpresa na escolha desta metodologia e mostrou-se satisfeito em ser avaliado quanto às competências mobilizadas:

Me senti desafiado, nunca foi pedido algo assim, a criatividade como forma de avaliação, foi inusitado e inesperado. Estou enferrujado para tal atividade já que nunca fui incentivado a isso mas é mais um motivo para ter feito, esquecemos que o mundo é maior do que ensinam nas escolas e que se precisa desenvolver o ser humano por completo, não existe área menor que outra, apenas diferente.

Tais comentários demonstraram a satisfação dos alunos quanto a realização do trabalho e sua aproximação com a sua realidade e seus gostos pessoais. Além disso, é interessante ressaltar a sensação de surpresa e de fuga da sua zona de conforto que alguns demonstraram. Ainda, é preciso lembrar que tal trabalho foi desenvolvido num contexto de aulas remotas emergenciais em razão da pandemia da COVID-19, o que também foi destacado pelos alunos como uma nova possibilidade de estudo antes não conhecida por eles.

Algo interessante que se percebeu foi que todos conseguiram contar a história por meio dos algoritmos com eficiência (mesmo o grupo que teve problemas no percurso), o que foi bem avaliado pelo professor. Contudo, também constatou-se que o grupo que utilizou mais recursos narrativos e digitais (Grupo 1) conseguiu agregar mais elementos e demonstrou mais aprendizagens nas discussões, no questionário e nas aulas posteriores, o que evidenciou o potencial educativo do *digital storytelling* ao mobilizar competências distintas e o trabalho colaborativo - o que se refletiu também nos estudos de Korhonen e Vivitsou (2019). Em contrapartida, o grupo que demonstrou menores índices nesses quesitos (Grupo 3) deixou menos claras as aprendizagens e competências mobilizadas. A tabela descrita na Figura 2 sintetiza essa avaliação do professor.

Figura 2 – Tabela comparativa dos trabalhos dos grupos

Grupo	Artefato 1 (livre escolha)	Artefato 2 (algoritmo)	Narrativa	Tecnologias utilizadas	Trabalho em grupo
Grupo 1	Video (animação narrada)	Algoritmo em Linguagem C	Bem desenvolvida, diversidade de recursos e competências	YouTube, PowToon, Google Docs, Gravador de voz, Ambiente de Desenvolvimento para Linguagem C	Claro
Grupo 2	Documento de texto	Algoritmo em Linguagem C	Bem desenvolvida	Google Docs, Ambiente de Desenvolvimento para Linguagem C	Claro
Grupo 3	Nenhum	Algoritmo em Linguagem C	Parcialmente bem desenvolvida	Ambiente de Desenvolvimento para Linguagem C	Não demonstrado

Fonte: os autores (2021).

A síntese apresentada na tabela evidencia a clareza com que foram demonstradas as aprendizagens desenvolvidas no percurso deste trabalho. O Grupo 1 trouxe diversidade de recursos, de competências e de tecnologias, além de deixar claro o trabalho colaborativo ao combinar as habilidades e atitudes de seus integrantes. Isso impactou diretamente na qualidade da narrativa apresentada, o que também é perceptível nos demais grupos. O Grupo 2, por sua vez, embora também tenha construído um artefato consistente e atendido aos requisitos, utilizou apenas dois recursos digitais e não evidenciou tantas competências quanto o primeiro, mas obteve êxito ao cumprir com o proposto. Já o Grupo 3, que não cumpriu com o requisito de apresentar a narrativa em duas mídias, não deixou claro como o trabalho em grupo ocorreu, não permitindo ao professor e aos colegas identificar as competências presentes no desenvolvimento do trabalho, o que impactou também na sua avaliação.

Dessa forma, ficou claro que o trabalho com *digital storytelling* tem o potencial de mobilizar uma variedade de competências em uma mesma produção, o que possibilita uma personalização das aprendizagens, já que cada aluno possui bagagens distintas de conhecimentos, habilidades e atitudes adquiridas que podem complementar-se umas às outras. Contudo, assim como em outras metodologias, o aspecto colaborativo - um dos pilares do e-learning (MOTA, 2009) - é fundamental para o sucesso deste tipo de trabalho, sobretudo em contextos de educação online. Retornamos aqui, então, aos espectros de Lambert (2013), que envolvem a colaboração, a voz dos criadores das histórias e as formas que essas tomam, sendo esses três elementos muito presentes neste trabalho e fundamentais para demonstrar as competências mobilizadas.

CONCLUSÃO

Lévy (1999) acreditava que a TV se comportaria como uma mídia à parte durante um bom tempo, mas assistimos hoje à integração dela e do cinema à tecnologia do *streaming* e, por consequência, ao ciberespaço. Essa integração, por sua vez, facilita o acesso a esses conteúdos e potencializa a sua utilização em diversas áreas, como na educação.

No presente trabalho observou-se um potencial de aprendizagem muito grande na utilização de tecnologias digitais e conteúdos audiovisuais para construção de narrativas com conteúdo específico das disciplinas cursadas pelos alunos. Essa aproximação entre seus costumes e gostos cotidianos e a sala de aula, sobretudo essa sala de aula remota neste contexto pandêmico, mostrou-se muito eficaz para ressignificar conteúdos de modo a fazerem sentido na vida dos estudantes e, dessa forma, facilitar a sua aprendizagem e promover avaliações mais positivas e coerentes.

Ao utilizar referências como *Netflix* e *YouTube*, os estudantes puderam mesclar suas vivências com conhecimentos técnicos específicos de seu curso e também de outras áreas, construindo, assim, uma aprendizagem significativa. Espera-se, com isso, demonstrar os potenciais da educação digital e a importância de se adaptar as estratégias de ensino à realidade de cada tempo e espaço onde a educação acontece.

Contudo, se, por um lado, Paul Virilio (1993) temia que os veículos audiovisuais provocassem um sedentarismo nos sujeitos e uma inércia que sempre os conduziria de volta ao ponto de partida, Castells (2002) afirmou, por sua vez, que tecnologias como essas - que convergem o real e o virtual - mudam paradigmas sociais quanto ao comportamento das pessoas. Por exemplo, com a internet, o público pode se tornar também produtor de conteúdo. Esse poder e essas ferramentas mexem diretamente com a criatividade desse público-produtor que, muitas vezes, nem sequer percebe as suas potencialidades. Neste trabalho, os alunos tomaram consciência da sua capacidade de produção intelectual de maneira multidisciplinar através do *digital storytelling* como metodologia de aprendizagem, corroborando com essa visão dessa nova morfologia social descrita por Castells (2002).

REFERÊNCIAS

- ADELL, Jordi. Pedagogías emergentes (IE21-parte6). YouTube: Universidad Miguel Hernández de Elche, 2017. Palestra (21min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8oK7E4Gpcn0>. Acesso em: 29 set. 2021.
- AUSTEN, Liz; PICKERING, Nathaniel; JUDGE, Marie. Student reflections on the pedagogy of transitions into higher education, through digital storytelling. **Journal of Further and Higher Education**, v. 45, n. 3, p. 337-348, 2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0309877X.2020.1762171>. Acesso em: 8 set. 2021.
- BURBULES, Nicholas. Aprendizaje ubicuo burbules. YouTube, 2011 (3min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GbWdQCMS4VM>. Acesso em: 22 set. 2021.
- CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. 6 ed. Lisboa: Paz e Terra, 2002.
- COBO, Cristobal. Aprendizaje invisible: ¿Cómo aprender a pesar de la escuela? TEDxLaguna. YouTube: TEDx Talks, 2010. Palestra (14min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9E_BH00dkJk. Acesso em: 9 set. 2021.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HANNAM, Fraser Douglas. Teaching through Narrative. **ERIC - Education Resources Information Center**, Australia, n. 2, 2015. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=EJ1091524>. Acesso em: 10 set. 2021.
- KORHONEN, Ari; VIVITSOU, Marianna. Digital Storytelling and Group Work: Integrating the Narrative Approach into a Higher Education Computer Science Course. In: **ACM CONFERENCE ON INNOVATION AND TECHNOLOGY IN COMPUTER SCIENCE**. 2019. Proceedings [...]. 2019, p. 140-146. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3304221.3325528>. Acesso em: 10 set. 2021.
- LAMBERT, Joe. **Digital storytelling**: Capturing lives, creating community. Routledge, 2013.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MCLELLAN, Hilary. Digital storytelling in higher education. **Journal of Computing in Higher Education**, v. 19, p. 65-79, 2007. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF03033420>. Acesso em: 13 set. 2021.
- MOTA, José. Personal learning environments: contributos para uma discussão do conceito. **Educação, Formação & Tecnologias**, v. 2, n. 2, 2009. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/8982>. Acesso em: 16 set. 2021.
- PEREIRA, Alda et al. Evaluating Continuous Assessment Quality in Competence-Based Education Online: The Case of the E-Folio. **European Journal of Open, Distance and E-Learning**, v. 2, 2009. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?id=EJ911767>. Acesso em: 28 set. 2021.

PORTER, Bernajean. The Art of Digital Storytelling: Part 1: Becoming the 21st Century StoryKeepers. **Revista Discovery Education**, v. 4, 2005. Disponível em: <http://psdtech.pbworks.com/f/ArtOfStorytelling.pdf>. Acesso em: 14 set. 2021.

SILVA, Kaique Menezes. A Revolução ADA. YouTube, 2020. Vídeo (16min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2xUfZypghiA>. Acesso em: 14 set. 2021.

SZURMAK, Joanna; THUNA, Mindy. Tell me a story: The use of narrative as a tool for instruction. *In: IMAGINE, INNOVATE, INSPIRE: THE PROCEEDINGS OF THE ACRL 2013 CONFERENCE. Proceedings [...]. 2013, p. 546-552. Disponível em: https://www.ala.org/acrl/sites/ala.org.acrl/files/content/conferences/confsandpreconfs/2013/papers/SzurmakThuna_TellMe.pdf. Acesso em: 14 set. 2021.*

VIRILIO, Paul. **A Inércia Polar**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E O TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA: PONTOS SENSÍVEIS PARA UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS

Rafael de Magalhães Bandeira (IFSul)¹

Rafael Montoito (IFSul)²

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo principal analisar a forma com que os transtornos do espectro autista são abordados em histórias em quadrinhos. Dada a simplicidade, aceitação e grande potencial de alcance de público nas mais diversas faixas etárias, as histórias em quadrinhos se mostram uma excelente ferramenta pedagógica para introduzir diversos assuntos no campo da educação (PEREIRA; ALCÂNTARA, 2021; RAMA et al, 2004), tanto para se trabalhar com alunos, em práticas docentes diversificadas, quanto na formação de professores interessados em pensar a educação inclusiva. Pensando na questão do autismo infantil, cujo crescente número de diagnósticos na população, que não poupa nacionalidade ou condição social, preocupa familiares, educadores e demais profissionais da área da saúde envolvidos em sua pesquisa e tratamento, pensou-se em analisar de que forma, e se, as histórias em quadrinhos estão expondo, explicando ou até mesmo ensinando a sociedade a lidar com as peculiaridades do transtorno do neurodesenvolvimento, que levam o indivíduo a um afastamento social do mundo exterior, como apontam Gomes e Silveira (2016). A partir dessa ideia, apresenta-se aqui os primeiros resultados de uma pesquisa inicial, de natureza qualitativa e viés bibliográfico (GERHARDT; SILVEIRA, 2009), que tomou como objetos de análise três histórias em quadrinhos que tratam do transtorno do espectro autista já publicadas no Brasil: *Um amiguinho diferente* (SOUZA, 2021), *Fala Maria* (FERNÁNDEZ, 2020) e *Diferença invisível* (DACHEZ, 2016). Na análise, que entrecruza referenciais teóricos sobre o autismo com as discussões e apresentações nas histórias analisadas, percebe-se que elas apresentam, por meio de seus personagens, características e condições comportamentais descritas na literatura, em especial as apontadas por Gaiato (2018) e Braga (2018), numa forma de expor ao leitor as peculiaridades e atipicidades sociais que fogem ao esperado em um protocolo de comportamento socialmente previsível; além disso, as diferenças de reação aos modelos comumente esperados, que afastam e isolam portadores do transtorno do espectro autista, como bem discorre Gaiato e Teixeira (2018), e as dificuldades que os portadores do transtorno passam em situações que tipicamente não afetam a vida das demais pessoas (LOBE, 2020; GAIATO, 2018) também são perceptíveis nas histórias. Entretanto, as histórias em quadrinhos parecem cumprir um papel social, visando à divulgação e integração dessas pessoas na sociedade, sem trazer maiores informações sobre tipos de tratamento, o que poderia igualmente ser interessante para familiares e professores com pouco conhecimento sobre o tema.

Palavras-chaves: Autismo. Comportamento. História em quadrinhos. Transtorno.

¹ Bacharel em Direito (UNIDERP); Graduando no Curso de Formação Pedagógica para Graduados não Licenciados (IFSul).

² Doutor em Educação para a Ciência (UNESP); professor no Programa de Pós-graduação em Educação (PPGEdu) no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul); líder do Grupo de Estudos em Narrativas e Educação na Pós-modernidade (GENEP); co-autor e orientador deste trabalho.

INTRODUÇÃO

As Histórias em Quadrinhos (HQs) representam, tanto no Brasil quanto no mundo inteiro, um meio de comunicação de massa, de grande aceitação popular, despertando interesse em uma ampla gama de idade e gênero. As HQs, que no princípio focavam em histórias de fantasia, terror ou detetives, passaram a abordar todo e qualquer tema, desde a política até dilemas sociais. A sua popularização, aperfeiçoamento e aprofundamento nos mais variados assuntos mostraram que “as histórias em quadrinhos podiam ser utilizadas de forma eficiente para a transmissão de conhecimento” (RAMA, et. al, 2020, p. 17). Por isso, trata-se de uma importante ferramenta, que aproxima o leitor do tema pretendido, possibilitando a inclusão de assuntos de uma forma mais branda e agradável, por meio de uma narrativa literária que emprega o uso de imagens (bastante variadas, pois há muitas técnicas e traços diferentes) e palavras para expor o desejado.

Temas como o transtorno do espectro autista (TEA) são pouco explorados nos cursos de formação de professores, apesar do crescente número de diagnósticos em crianças. Focando em uma sociedade inclusiva, percebe-se que há necessidade de explorar o assunto em salas de aula, trazendo a discussão para alunos, pais e professores, a fim de se pensar na educação abrangente, globalizante e irrestrita.

Assim, a utilização de histórias em quadrinhos para abordagem do tema tem grande potencial de eficiência, já que a popularização do formato facilita a introdução de um assunto tão complexo, mas de discussão essencial na busca de uma sociedade justa e inclusiva. Entretanto, dada a amplitude da temática estudada (TEA), antevê-se facilmente que seria inviável esgotar o tema com essa pesquisa inicial, razão pela qual ela foi delimitada como buscando responder à questão: *Por meio de uma apropriação pedagógica que utilize as HQs para discussões e estudos em grupos de formação de professores, quais pontos sensíveis sobre o TEA elas podem ajudar a clarificar?* A resposta a esse questionamento está construída ao longo deste texto que, em um primeiro momento, expõe os referenciais teóricos sobre o TEA e sobre características importantes das HQs; após, num segundo, apresenta análises elaboradas a partir de três narrativas selecionadas.

REFERENCIAL TEÓRICO

Transtorno do espectro autista

O transtorno do espectro autista (TEA) é conjunto de desordens no desenvolvimento neurológico, caracterizado por déficit na comunicação social ou interação social (como nas linguagens verbal ou não verbal e na reciprocidade socioemocional) e pela presença de padrões repetitivos e restritos de comportamentos, interesses ou atividades, como interesses fixos, movimentos contínuos, e hiper ou hiposensibilidade sensorial (QUE, s.d.).

No Brasil não há dados oficiais sobre a incidência do TEA na população, mas um estudo realizado nos Estados Unidos estima que 1 a cada 54 crianças pode ser diagnosticada com o transtorno do espectro autista (DATA, 2020), o que sugere que o Brasil possua quase 4 milhões de indivíduos com essas características, considerando-se sua população de mais de 213 milhões de brasileiros (IBGE, 2010).

Ainda que os primeiros estudos e diagnósticos mundiais acerca dos transtornos do espectro autista datem dos anos 1900 (BRAGA, 2018) e que as análises e os tratamentos tenham evoluído consideravelmente ao longo dos anos, muitas características comportamentais, seja pelos padrões repetitivos de ação, seja pela dificuldade na interação social, causam bastante estranheza à sociedade, levando, por vezes ao preconceito.

Dentre os principais desafios vivenciados por um indivíduo com TEA estão a aceitação e sua inclusão na sociedade. Os comportamentos atípicos do indivíduo com TEA, por vezes, trazem desconforto à sociedade, mormente quando provocados em espaços públicos, como parques, supermercados e restaurantes, já que, como bem ressalta Nunes (2015, p. 35), ainda temos o pensamento que “cumpre manter ‘as vergonhas’ – sejam elas partes pudendas ou uma deficiência na família – devidamente encobertas”. O referido preconceito social se apresenta desde o mais simples receio até a aversão, e o principal fator que acarreta esse preconceito é a falta de diálogo e espaços que proponham a ampla discussão sobre o assunto.

Frente aos desafios que a realidade social impõe sobre a família da pessoa com TEA, o preconceito está entre estes e deixa marcas profundas. Perceber que não tem se tem acesso aos ambientes sociais por causa da diferença é uma experiência devastadora da vida humana. Sejam os pais, as mães ou os/as irmãos/ãs, seja a própria pessoa com deficiência, a situação de exclusão desqualifica o ser humano de sua pretensa igualdade de pertencimento à raça humana (STRELHOW, 2016, p. 58).

Portanto, a abordagem do tema, a exposição e a discussão sobre o autismo, suas características, seus transtornos e suas dificuldades são essenciais para uma sociedade inclusiva, justa e acolhedora. A apresentação e abordagem do tema nas mais diferentes formas talvez sejam capazes de mostrar os desafios que a comunidade precisa assumir como responsabilidade na perspectiva de uma sociedade hábil na ação de promover vida digna para todas as pessoas (STRELHOW, 2016)– é nesse intuito que as HQs são convidadas a assumirem um papel pedagógico que visa a uma nova configuração social, na qual os preconceitos para com as pessoas que têm TEA sejam minimizados e elas e seus familiares, por conseguinte, conquistem novos lugares na sociedade.

Histórias em quadrinhos

As histórias em quadrinhos, ou simplesmente HQ, mas também conhecidas por gibis, comix (ou *comics*) ou bandas desenhadas, são “um dos mais difundidos e populares meios de fabulação visual do planeta” (PATATI; BRAGA, 2006, p. 9).

Sua forma apresenta uma simbiose também entre linguagem escrita e visual à medida que oferece ao leitor, códigos linguísticos e imagéticos (SALAPATA, 2017), revelando-se excelentes instrumentos didático/pedagógicos para os mais variados temas. A diversidade linguística e pictográfica permite publicações de maior ou menor amplitude de leitores, podendo essas abordarem assuntos dos mais complexos existentes, com leveza e simplicidade, já que aliam, o texto geralmente não-técnico, a imagens que auxiliam a percepção de nuances do tema abordado.

[...] as histórias em quadrinhos funcionam como um elemento de interação entre emissor e receptor, facilitada por esse gênero que utiliza recursos linguísticos específicos, humor e uma narrativa que se aproxima muito da oralidade, do tom informal para divertir, informar e conscientizar, objetivando uma construção cidadã (ASSIS, 2011, p. 4).

Assim como os primeiros diagnósticos sobre os transtornos do espectro autista, as primeiras histórias em quadrinhos datam dos anos 1900 (SALAPATA, 2017); nelas predominava o estilo humorístico, o que foi se modificando com o tempo: em 1930, a considerada “idade de ouro” dos quadrinhos, surgiram as histórias policiais, de faroeste, de guerras históricas, ficção científica etc.

No Brasil, na década de 30, apareceram as primeiras publicações focadas exclusivamente nos quadrinhos: *Suplemento Infantil* (1934), *Globo Juvenil e Mirim* (1937) e *Gibi* (1939) – cujo título se transformaria em sinônimo de revista em quadrinhos. A *Turma da Mônica*, de Maurício de Souza, teve suas primeiras histórias em quadrinhos publicadas em jornais a partir de 1959 e sua primeira revista própria foi lançada em 1970; Ziraldo lançou o personagem *Pererê* em 1960, o primeiro personagem nacional a ter um título próprio e alcançar grande sucesso; na Argentina, Quino criou sua famosa personagem *Mafalda*, em 1964 (SALAPATA, 2017; ASSIS, 2011; PATATI; BRAGA, 2006).

Ao longo da história, foram criadas pelo mundo representações gráfico-textuais de grande impacto na sociedade, com temáticas históricas reais, dilemas sociológicos, encontros fantásticos e tantas outras narrativas que encantaram, sensibilizaram e inspiraram pessoas de todas idades e classes sociais. É devido ao seu apelo gráfico, à exposição simplificada de ideias muitas vezes complexas e à interação entre personagens de fácil entendimento que as HQs vêm alcançando uma ampla quantidade de leitores e interessados, tornando-se uma ferramenta importante na difusão de conceitos e ideias e dando origem a festivais de premiações específicas para este tipo de arte, como o Eisner Awards.

Por isso, para o estudo proposto acerca representação e tratamento de transtornos do espectro autista, escolheu-se três quadrinhos que tiveram ampla divulgação no mercado brasileiro: *A Diferença Invisível*, de Mademoiselle Caroline e Julie Daches (Editora Nemo, 2017), *Fala, Maria*, de Bernardo Fernández (Editora Skript, 2020) e *Um Amiguinho Diferente*, do Instituto Maurício de Souza (2021).

Obras analisadas

A primeira obra, *A Diferença Invisível* (DACHEZ; CAROLINE, 2021), é de origem francesa, com roteiro escrito por Julie Dachez – autista, então com 27 anos –, adaptada, desenhada e colorida por Mademoiselle Caroline. A história narra o cotidiano de Marguerite, uma jovem de 27 anos que vive em um simples apartamento com seu cachorro e seu namorado e trabalha em um escritório inespecífico. Marguerite tem uma vida comum, embora norteadas por muitas “manias” dentro de uma rotina muito bem planejada.

A história conta o passo a passo da personagem principal em seu apartamento, seu deslocamento até o trabalho – passando sempre pela mesma padaria, pedindo sempre o mesmo “pãozinho de espelta” –, e a realização de outras que permitem ao leitor compreender Marguerite como uma jovem independente, apesar dos costumes atípicos, metódicos. Ela possui horário certo para todos seus afazeres e dorme em cama separada de seu namorado, com tapa olhos e tampões nos ouvidos. No trabalho, não interage, a não ser que questionada.

Por conta desse comportamento não usual, seus colegas de escritório constantemente falam mal dela e a jovem recebe críticas até mesmo de suas amigas e de seu namorado. Marguerite não foi diagnosticada com TEA até o momento em que começa a se questionar por que se sente diferente das demais pessoas, por que não tolera barulhos, burburinhos, mudanças de rotina, surpresas ou experimentar coisas novas.

A grande reviravolta na vida da personagem se dá quando resolve procurar na internet as causas de suas dificuldades sociais, de seus problemas de comunicação e da sua necessidade de ficar sozinha. Neste momento, lê muitos relatos de pessoas que sentem as mesmas angústias e acaba se identificando com a então chamada Síndrome de Asperger – uma denominação não mais utilizada que reúne alguns dos transtornos do espectro autista (BRAGA, 2018).

Com a autopercepção, busca centros especializados, que lhe explicam os motivos das peculiaridades, fazendo-a se entender e se aceitar do jeito que é. A mudança de atitude é apresentada na HQ por uma reviravolta no comportamento da personagem e pelas cores dos quadrinhos, que saem dos iniciais tons de preto, branco, cinza e vermelho.

O resultado da compreensão de Marguerite sobre sua condição atípica a empondera: conhecer-se e aceitar-se lhe traz coragem para terminar o relacionamento com o namorado que não respeitava seus limites e para se afastar de amizades que, mesmo cientes do diagnóstico, não entenderam a condição e buscaram “curá-la”. A partir daí, levou a jovem uma vida mais tranquila, aceitando suas rotinas, seus gostos, seus meios únicos de viver o dia a dia.

Na segunda história em que se buscou identificar a retratação do autismo nos quadrinhos, escrita e desenhada por Bernardo Fernández (romancista mexicano também conhecido como Bef), tem-se o relato autobiográfico do próprio autor, que é pai de Maria, uma menina diagnosticada como autista aos dois anos de idade.

Nessa história percebe-se o típico relato de um pai, que explica ao mundo os motivos das características não usuais de sua filha. Bef conta como desconfiou, junto com sua então esposa, da singularidade no desenvolvimento da filha, já que, comparando-a com outras meninas de mesma idade, era notório que ela apresentava desinteresse em interagir com outras crianças e atraso no desenvolvimento da fala.

O autor/personagem explica várias características da menina Maria como se conversasse com o leitor da HQ, contando a falta de contato visual, a simplicidade das brincadeiras, a falta de verbalização, a hipersensibilidade auditiva e os movimentos estereotipados de repetição. Bef ainda faz crítica às consultas médicas e terapias apresentadas que, em seu ponto de vista, desrespeitam a ansiedade da família, bem como aos comentários que passou a ouvir de amigos e familiares.

Na HQ, fica clara a preocupação do pai com o futuro da menina, então com nove anos quando da criação da narrativa gráfica, já que “seus desafios serão cada vez mais complexos”. Ainda que traga à tona essas suas angústias, o autor consegue, de forma simples e emocionante, passar a ideia de que, apesar das dificuldades, há esperança de que saberá lidar com elas.

À terceira obra pode ser atribuída grande importância, devido à inegável aceitação e inserção no mercado pelo histórico que a Turma da Mônica tem com seus mais de 60 anos no mercado brasileiro e mundial. A HQ *Um Amiguinho Diferente* (SOUZA, 2020) foi criada no Instituto Maurício de Souza, cujos trabalhos são acessados e idolatrados por crianças, jovens e adultos, representando o maior sucesso na editoração gráfica brasileira.

A história em quadrinhos apresenta à turminha André, um menino autista, irmão de Lúcia, que, no curso da narrativa, vai explicando aos amigos – e ao leitor – as peculiaridades comportamentais, os gestos, preferências e as atitudes atípicas do menino.

Quase como se fosse um manual para o leitor, as narrativas mostram Lúcia explicando diversas características comportamentais de André, tais como a falta de contato visual do autista, as brincadeiras não estruturadas e a indiferença social frente às mais diversas situações. André pouco interage com as demais crianças e a trama das narrativas se desenrolam justamente com o propósito de expor e apresentar a atipicidade das reações e relações do menino junto às demais crianças. As informações trazidas por *Um Amiguinho Diferente* são claras, simples, diretas e lúdicas, de modo que o leitor pode compreender alguns dos principais transtornos do espectro autista.

METODOLOGIA DA PESQUISA

A composição deste artigo embasa-se em metodologias de pesquisa qualitativa à medida que essas entendem como “importante a interpretação por parte do pesquisador com suas opiniões sobre o fenômeno em estudo” (PEREIRA et al., 2018, p. 67). Com isso, assume-se uma postura que considera que

Os pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa em pesquisas se opõem ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências, baseado no modelo de estudo das ciências da natureza. Estes pesquisadores se recusam a legitimar seus conhecimentos por processos quantificáveis que venham a se transformar em leis e explicações gerais. Afirmam que as ciências sociais têm sua especificidade, que pressupõe uma metodologia própria (GOLDENBERG, 2004, p. 16-17).

Sendo assim, a partir da elaboração de uma pergunta exploratória que traduzisse a inquietação dos pesquisadores (BORTONI-RICARDO, 2008), buscou-se, em três HQs, identificar quais pontos sensíveis sobre os indivíduos com TEA as histórias possibilitavam entrever, pensando numa posterior abordagem pedagógica deste material. Neste ponto, a ênfase dada foi a da pesquisa bibliográfica (GERHARDT; SILVEIRA, 2009), pois se entende que as HQs são documentos (fontes) construídos socialmente e com intencionalidades e, portanto, passíveis de interpretação e apropriação.

HQS E TEA: UM ESTUDO INICIAL

A abordagem dos transtornos do espectro autista nas histórias em quadrinhos analisadas apresenta um certo padrão de grande relevância na exposição das características do TEA, servindo como verdadeiros manuais, de modo a introduzirem o leitor ao tema, de forma lúdica e cativante. Os personagens trabalhados humanizam o autista e o introduzem na sociedade dentro das histórias em quadrinhos, embora isso não reflita exatamente o que se evidencia na realidade cotidiana. As histórias escolhidas para comporem esse trabalho transpõe para ao leitor as características de um indivíduo autista de forma mais direta, como em *Um Amiguinho Diferente*, por ser uma história evidentemente infantil e cômica, ou indireta, como em *Fala, Maria*, já que aborda o tema com mais seriedade, na forma de relato do pai da personagem principal. Em *A Diferença Invisível*, percebeu-se a preocupação em explicar o posicionamento da personagem Marguerite que, em situações durante a infância e na fase adulta, destoavam do comportamento social típico.

Figura 1 - Marguerite na escola



Fonte: DACHEZ; CAROLINE, (2021, p. 108)

A mesma preocupação foi entendida em *Fala, Maria*, que também fez referência ao comportamento da personagem na escola e sua dificuldade de interagir com as demais crianças, o que evidencia um ponto crítico que talvez seja o primeiro identificado pelos pais, cuidadores ou professores de uma criança com TEA.

Figura 2 – Rotina rígida e ecolalia na fala



Fonte: FERNÁNDEZ, (2020, p. 25)

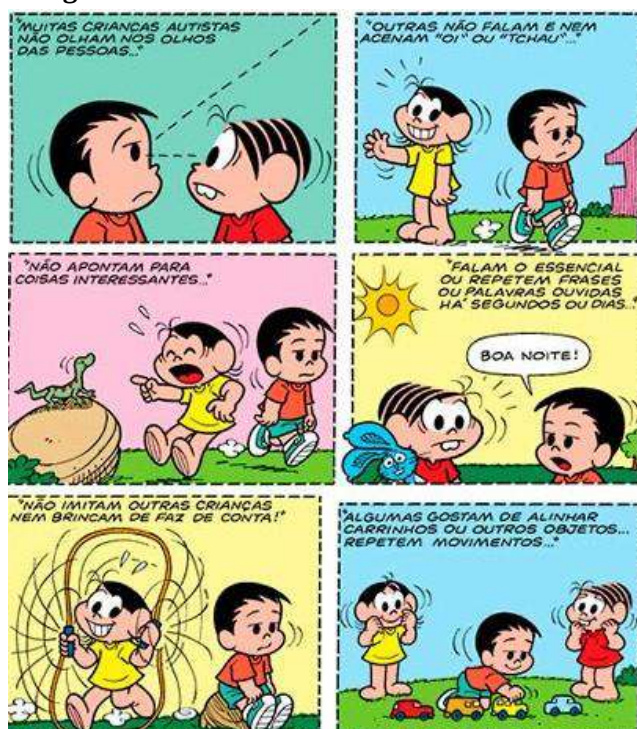
As figuras 1 e 2 são bastante representativas de um dos traços mais comuns – e talvez o mais facilmente perceptível – dos indivíduos com TEA, os quais apresentam

déficits persistentes na comunicação e na interação social, incluindo déficits na reciprocidade social, em comportamentos não verbais de comunicação usados para interação social e em habilidades para desenvolver, manter e compreender relacionamentos diversos e em múltiplos contextos. (BRAGA, 2018, p. 119)

Logo, viu-se uma preocupação nas HQs de introduzirem os transtornos com uma didática clara e direta que, de forma basilar, mostram ao mais leigo leitor as características desviantes de um indivíduo com TEA, o que sublinha a potencialidade das HQs na abordagem do tema em ambientes escolares, pois permite a visualização dos transtornos de maneira aberta e facilmente compreensível, dada a narrativa visual das ilustrações que, de maneira mais sucinta, aborda questões complexas sem precisar de vários parágrafos para isso.

A HQ de Maurício de Souza aborda o TEA de maneira diretamente informativa e didática, já que o personagem – um menino autista de nome André – surgiu de um projeto do Instituto Maurício de Souza com a Universidade de Harvard com o objetivo de alertar a população sobre os sintomas do autismo (SOUZA, 2020).

Figura 3— Características do indivíduo com TEA



Fonte: SOUZA, (2020, p. 4-5)

A figura 3 evidencia que, não obstante ser uma produção “mais popular”, dado que a Turma da Mônica faz parte da cultura e do imaginário de gerações de brasileiros, a mesma estratégia de conversa direta com o leitor para expor as características comportamentais atípicas do autista é vista, como nas outras duas HQs estudadas, o que transforma cada obra em uma espécie de guia para entendimento das principais peculiaridades daquele que tem TEA.

Ainda, em *A Diferença Invisível*, em vários pontos da HQ percebeu-se uma exposição que beira à elaboração de um manual do universo autista dirigido ao leitor, tanto pela narrativa direta e explicativa quanto pela reprodução de situações comuns a indivíduos com transtornos do espectro autista, tais como a rigidez da rotina cotidiana e a ecolalia (repetição mecânica da fala de outra pessoa a fim de demonstrar seu posicionamento em um diálogo).

Figura 4 – Rotina rígida e ecolalia na fala



Fonte: DACHEZ, (2021, p. 189)

A figura 4 mostra o quão se aproximam de manuais as HQs que abordam o TEA. Também ilustraram, cada uma a sua forma, as reações que a sociedade tem quando se depara com um indivíduo com TEA, abrindo espaço para uma discussão sobre como a desinformação sobre o tema faz necessário uma melhor exposição das características e sintomas do autismo nos mais diversos meios de informação, a toda coletividade, inclusive na educação nas salas de aula.

Sobre este ponto assaz sensível, *Fala, Maria* tenta dar leveza ao tema, mostrando que nem sempre o pai de uma criança autista consegue, em um curto espaço de tempo, explicar seu comportamento adverso aos protocolos sociais tidos como amplamente aceitos, preferindo contornar a situação com uma brincadeira a encarar os questionamentos e desentendimentos de seus próximos.

Figura 5– Dificuldades em se fazer entender perante a sociedade



Fonte: FERNÁNDEZ, (2020, p. 132)

A figura 4 mostra que o comportamento visto como antissocial de uma estrela de rock seria facilmente admissível, mas a dificuldade de interação social de uma pessoa com TEA causa estranheza.

A *Diferença Invisível* também traça críticas ao comportamento das pessoas ditas típicas – o que, no limite do termo, é apenas mais uma classificação – perante as peculiaridades do comportamento autista, mostrando falas de completo desconhecimento que beiram a ofensa, o que ressalta que a desinformação pode levar ao preconceito.

Sobre o tema, Nunes (2015) afirma que “educar a sociedade faz parte da luta pela inclusão, e que por vezes as perguntas de estranhos traduzem mais desconhecimento que preconceito [...] sendo injusto que caiba às pessoas com deficiência o ônus adicional de educar o preconceito alheio” (NUNES, 2015, p. 35).

Figura 6– Desconhecimento e preconceito



Fonte: DACHEZ, 2021, p. 160

A figura 6 ilustra como o desconhecimento sobre as características o TEA podem levar a indagações que beiram o preconceito, enraizadas em conceitos distorcidos e senso comum. Com isso, percebe-se o potencial que as HQs têm em levantar inúmeras questões que podem ser estudadas e discutidas em sala de aula ou em grupos de formação de professores, para que o indivíduo com TEA tenha visibilidade, aceitação e inclusão social.

Da pesquisa realizada, notou-se o grande potencial didático das histórias em quadrinhos na abordagem dos transtornos do espectro autista, suas peculiaridades e dificuldades dentro do mundo das pessoas ditas típicas. As abordagens são diretas, básicas e conversam com o leitor, expondo o tema; disso não prossegue que as narrativas sejam bobas ou que possam ser tomadas como mero entretenimento – elas representam um avanço à popularização da temática que, mesmo que seja pequeno, não deixa de ser importante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para uma sociedade inclusiva, justa e participativa, faz-se necessário a percepção de toda diversidade de pensamento e comportamento da raça humana, bem como de todas as variações de sua forma. Assim, entende-se que comportamentos, pensamentos, posturas desviantes ou divergentes devem ser respeitados e entendidos como partes integrantes das inúmeras nuances comportamentais da raça humana e a educação inclusiva é a única chave para que se tenha uma sociedade justa.

O entendimento das diferenças – em caso particular, como discute este texto, o TEA –deve ser assunto das salas de aula e a abordagem de temas complexos podem ser feitos com o auxílio de mídias que expõem os assuntos de forma visual e textual, como as histórias em quadrinhos, a fim de captar o interesse do leitor e dos professores em formação e transmitir, de forma mais eficaz, a mensagem pretendida.

Com o estudo, notou-se que as HQs cumprem um papel social dentro de sua proposta, já que democratizam assuntos dos mais complexos em uma linguagem de fácil aceitação, compreensão e com grande penetração no mercado. A abordagem dos transtornos do espectro autista nas HQs vai ao encontro da integração das pessoas com TEA na sociedade, pois quebram paradigmas e preconceitos pré-fixados no coletivo, mostrando que as diferenças não tornam os indivíduos conflitantes, mas, sim, que pertencem à raça humana.

Com este estudo, percebeu-se, como resposta à questão inicial da pesquisa, que a utilização das HQs como apropriação pedagógica para clarificar pontos sensíveis sobre o Transtorno do Espectro Autista em discussões em grupos de formação de professores é eficaz e válida. Este estudo mostra ao menos dois pontos que elas tematizam fortemente e que são de fácil percepção pelo leitor: alguns comportamentos das pessoas com TEA e os preconceitos que sofrem em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Lúcia Maria de. **História em quadrinhos**: linguagem, memória e ensino. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- BORTONI-RICARDO, Stella. Maris. **O professor pesquisador**: introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BRAGA, Wilson Candido. **Autismo**: azul e de todas as cores: guia básico para pais e profissionais. São Paulo, Paulinas, 2018.
- DACHEZ, Julie; CAROLINE, Mademoiselle. **A diferença invisível**. São Paulo: Nemo, 2021.
- DATA & Statistics on Autism Spectrum Disorder, Centers for Disease Control and Prevention, Estados Unidos da América, 25 de setembro de 2020, Seção Autism Spectrum Disorder (ASD). Disponível em: <https://www.cdc.gov/ncbddd/autism/data.html>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- FERNÁNDEZ, Bernardo. **Fala, Maria**. São José: Skript, 2020.
- GAIATO, Mayra. **S.O.S. Autismo**: guia completo para entender o transtorno do espectro autista. São Paulo: nVersos, 2018.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censos 2010**. Censo demográfico. Rio de Janeiro, RJ, 2010. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html>. Acesso em 10 de setembro de 2021.
- NUNES, Ana Beatriz Nogueira de Barros. **Cartas de Beirute**: reflexões de uma mãe e feminista sobre autismo. Curitiba, Editora CVR: 2015.
- PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. **Almanaque dos quadrinhos**: 100 anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- PEREIRA, Adriana Soares et AL. **Metodologia da pesquisa científica**. Santa Maria. Ed. UAB/NTE/UFSM. Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/358/2019/02/Metodologia-da-Pesquisa-Cientifica_final.pdf. Acesso em: 10 set. 2021
- QUE é Autismo, O, **Autismo e Realidade**. São Paulo, SP, s.d. Disponível em <https://autismoerealidade.org.br/o-que-e-o-autismo/>. Acesso em: 10 de setembro de 2021.
- SALAPATA, André; PERES, LOURO Gisele. **A potencialidade do uso de histórias em quadrinhos (HQs) como linguagem no processo ensino e aprendizagem**. FURG. Disponível em: <https://edeq.furg.br/images/arquivos/trabalhoscompletos/s17/ficha-298.pdf>. Acesso em 16 de setembro de 2021.

SOUZA, Maurício. **Um amiguinho diferente**. Disponível em: <http://www.institutomauriciodesousa.org.br/fazendo-a-diferenca/publicacoes/um-amiguinho-diferente/>. Acesso em 11 de setembro de 2021.

STRELHOW, Thyeles. **Autismo e cotidiano**: um olhar para as experiências familiares. Juindiaí: Paco Editorial, 2016.

O CINEMA E A TRILHA SONORA: ALGUMAS REFLEXÕES PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL

Marcio Pizzi de Oliveira (CEFET-RJ)
COEME/VALENÇA

RESUMO

O cinema e a música formaram uma parceria extensa que constitui um campo relevante no âmbito da criação artística moderna. Essas relações apresentam uma vinculação que caminha através da história e oportuniza reflexões importantes. Essa vinculação pode ser identificada no uso da música no cinema mudo, na passagem para o cinema falado e na origem de diversos formatos audiovisuais que emergiram nas últimas décadas. Muitos autores enfocaram essas relações sob categorias como funções, conotações, signos, tópicos ou outras unidades de análise. Ao assumir que tais relações ocorrem no âmbito da cultura, podemos entender que a música e a imagem passaram a consolidar relações de sentido compartilhadas pela comunidade de espectadores. Tais relações indicam que há um aprendizado informal de formas como as estruturas musicais operam em parceria com as imagens. Assim, as conexões entre os aspectos sonoros e imagéticos podem apresentar um universo relevante para reflexões acerca do aprendizado musical em situações de aprendizado informal. O presente trabalho tem como objetivo propor reflexões acerca da relação entre cinema e música sob a perspectiva da educação musical. A metodologia conta com uma reflexão acerca de aspectos históricos sobre a relação entre música e cinema acompanhada de visões teóricas acerca do emprego da música em obras audiovisuais. Os resultados apontam que as relações colocadas no campo da cultura podem motivar propostas didáticas que relacionam cinema e música. Tais propostas podem oferecer material para a formulação de estratégias didáticas enfocando aspectos como timbre, dinâmica, escalas, acordes e formas musicais sob um viés interdisciplinar.

Palavras-chaves: Cinema. Trilha sonora. Educação musical.

INTRODUÇÃO

A criação de música para produções audiovisuais se caracteriza por ser uma construção artística multifacetada. Por se dirigir a um conjunto de imagens em movimento, a música adquire contornos específicos que a diferencia da criação musical convencional. Os objetivos são outros pois deve haver um pacto entre o sentido das imagens e a intencionalidade dos sons. Nessa perspectiva, o compositor deve estar atento a elementos dos quais não se dá conta ao desenvolver um trabalho composicional como uma canção, um arranjo ou uma sinfonia. Existem condicionamentos e padrões que não são comuns na experiência de construção da carreira tradicional de compositor. Existe uma cultura própria da relação entre a música e a imagem que é histórica e dinâmica, exigindo habilidades intrínsecas de um campo em construção: o de criador de trilha sonora.

Uma série de saberes foram constituídos no percurso de criação cinematográfica acompanhado por criações musicais. Esses saberes foram aos poucos sendo constituídos, se tornando um conhecimento teórico de grande relevância para o campo da música e do cinema. Verifica-se que tais saberes se apoiam em aspectos concretos da relação entre a música e seu uso no âmbito da sociedade. Estas relações respaldam a capacidade da música criar significados e se relaciona semanticamente com atributos imagéticos.

Segundo Arroyo (2017) a educação musical deve ser entendida num sentido amplo, abarcando toda a amplitude da cultura e os desdobramentos advindos de cada contexto em que se desenvolve a música. Nesse sentido, o espaço de formação docente deve abarcar a legitimação de saber diversos entendendo a importância de dar relevo a identidade musical dos alunos, promovendo o diálogo franco entre as diversas visões de aprender e ensinar música. Entendendo a relação estreita entre os alunos e a cultura dos *games*, das séries e do cinema, é possível identificar a capacidade dos alunos de compreender e manejar significados próprios da cultura audiovisual. Portanto, é razoável considerar que o uso dos saberes relacionados à criação e avaliação de trilha sonora para o audiovisual se torne relevante para a concretização de projetos e estratégias didáticas no âmbito da formação dos alunos.

O presente trabalho tem como objetivo apresentar reflexões acerca do uso da trilha sonora para audiovisual no âmbito da educação musical. Em primeiro lugar são apresentados elementos acerca da história da música no cinema; em seguida são apresentados os conceitos de conotação e denotação e suas implicações para a teoria de Alessandro Roman; por último, é apresentada uma reflexão acerca do uso da música no audiovisual no âmbito da educação musical.

FILIAÇÃO TEÓRICA

O princípio da música no cinema

Marks (1997) defende que a formação dos músicos que tocavam nas exibições do cinema até os anos vinte era diversificada: poderiam ser amadores ou até profissionais. Quanto aos instrumentos, as formações podiam variar de pequenos conjuntos até um único pianista ou organista. O autor destaca que a música tocada nos primeiros anos do cinema consistia, além de improvisações, em compilações e música original combinadas de diversas formas. Miranda (2011) também pontua esse fato mencionando um documento de 1897 com um relato de uma exibição de um cinematógrafo para a rainha Vitória. A música que acompanhava essa exibição foi cuidadosamente organizada pelo maestro Leopold Wenzel, ficando evidente a intenção de estabelecer conexões entre o som e as imagens visuais.

No momento em que o cinema se tornou rentável e comercial a preocupação com a música

executada durante as exibições aumentou. Miranda (2011) relata que as companhias de cinema passaram a desenvolver as *cue sheets*, tabelas que forneciam informações de como deveria ser estruturada a música de um filme. Mais do que sugestões de repertório, as informações eram centradas na atmosfera da cena e no andamento da música.

Alguns procedimentos elementares começaram e se solidificar. Como exemplo, podemos citar a criação de uma atmosfera convincente de tempo e lugar, tratada assim por Fischhoff (2005).

Aqui a música diz ao público no período em que a ação está definida. Mas na maior parte, nos identificamos, por exemplo, como música francesa, ou chinesa, ou música indiana norte-americana, o que é originalmente arbitrário. Com o tempo e com a repetição de imitações de compositores inspirados por aqueles que seguem e trabalham com o mesmo gênero ou tempo ou lugar, o público tem sido condicionado a associar determinadas músicas ou estilos musicais com certas origens e os povos, independentemente da música ser autêntica em termos de tempo, lugar, etnia, etc. (FISCHOFF, 2005, p.10).

Fischhoff (2005) dá como exemplo o compositor americano Aaron Copland que com suas obras das décadas de 1930 e 1940, como *Billy the kid*, estabeleceu um padrão musical para os filmes de Western. O autor cita outros exemplos desse processo em que a música passa a se associar a uma época ou gênero:

- **Sci-Fi** é estabelecida com música techno-sintetizada como ouvida em *Matrix* (1999) e *Tron* (1982).
- **Temas do Oriente Médio** igualmente estabelecida em filmes como *O Vento e o Leão* (1975), *Lawrence da Arábia* (1962), *Masada* (1984), *Exodus* (1960).
- **Medieval, período Arthuriano** é estabelecida com estridentes trombetas, como em *O Primeiro Cavaleiro* (2001) (FISCHOFF, 2005, p.10).

A música construída para esses filmes configurou padrões baseados em adaptações ou mesmo criações estilísticas. Seria impossível recriar com total fidelidade a música do período Arthuriano, portanto foi fundamental gerar adaptações. A música de filmes de ficção científica teve que ser inventada por remeter a um universo desconhecido. Esses estereótipos musicais foram se difundindo aos poucos e assimilados pelo público.

Conotação e denotação

Segundo Baicchi (2009), conotação vem do verbo medieval *con-noto* que remete ao uma característica implícita ou que acompanha. A denotação deriva do verbo latino pós-clássico *de-noto* que transmite a ideia de dar destaque através de elementos distintivos. Chattah (2006) aponta que a noção de conotação e denotação foi primeiramente formulada por Saussure (1988) e desenvolvida por Hjelmslev (1943) e Barthes (1985). O autor destaca que:

Denotação é geralmente definida como o sentido "literal" de um signo (quando nos referimos a palavra). A conotação se refere a associações sócio-culturais ou pessoais. Conotações podem se tornar tão relacionadas ao signo que passam por denotações. Entretanto, alguns aspectos ajudam a diferenciá-los. Enquanto a denotação de um signo é em geral permanente, a conotação tende a se transformar com o tempo. (CHATTAH, 2008, p.92)

Meyer (1956) diferencia dois tipos de significado musical: o significado incorporado e o

significado designado. O significado incorporado ocorre quando o estímulo e o referente são o mesmo. A nota, a frase ou a forma musical tem significado incorporado porque apontam para outro evento musical. No significado designado, as emoções levam o indivíduo a criar relações com experiências vividas anteriormente, criando relações com elementos extramusicais.

O autor, porém, afirma que em alguns casos a música pode transmitir significados com maior estabilidade. Isso se dá em casos de conotação. Nesse caso, ela produz o mesmo significado e as mesmas atitudes sobre os membros de um grupo. Para que esse processo se efetive é necessário que os indivíduos façam parte da mesma cultura e classe social. O autor explica como atua esse mecanismo.

Algumas conotações são totalmente tradicionais. A associação é por contiguidade, ou seja, algum aspecto dos materiais musicais e sua organização torna-se ligada, por força da repetição, a uma imagem referencial. Certos instrumentos tornam-se associados a conceitos especiais e estados de espírito. (MEYER, 1956, p.258-259)

Os conceitos apresentados até agora têm como referência a música como ouvimos em salas de concerto ou em casa. Quando nós voltamos para a música de comerciais ou de filmes, o processo de significação se transforma. A interferência das imagens visuais além de outros elementos narrativos como diálogos e sonoridades fornecem características que reforçam ou contrastam com os significados musicais¹. Roman (2008) explica com mais detalhes esse processo.

A interação música-imagem permite objetivar conteúdos de música, o que acontece, de alguma forma, na música aplicada, não autônoma. A música audiovisual ganha objetividade por estar interagindo com o mundo da imagem, muito mais concreto e de referências mais claras. (ROMAN, 2008, p.33)

Além das associações entre música e imagens visuais, a presença de palavras em letras de música ou em diálogos e locuções também servem para a objetivação de significados. Por formarem um sistema de significação mais fechado, direcionam o sentido de um sistema não tão fechado como o da música. Autores da área da música e do cinema como Gorbman (1987) e Cohen (1998) colocam que a música, inversamente, pode diminuir ambiguidades em filmes.

Ao tratar sobre conotação em música, Chattah (2006) utiliza a apreciação de Monelle (1991) sobre um modelo proposto por Karbusicky (1986) em que sopros imitam o som de cuco na primeira sinfonia de Mahler.

A música parece ter significado denotativo quando algum som natural é imitado, ou quando uma citação de alguma outra obra ou estilo é apresentada: a fanfarra, berrante ou um cachimbo de pastor. [...] Karbusicky observa que o som do cuco, que, presumivelmente, denota o pássaro, também pode significar "Primavera está aqui!" (MONELLE, 1992, citado por CHATTAH, 2006, p.113)

Monelle (1992) propõe uma relação de ícone, onde o signo e o som produzido por sopros, remetem ao seu objeto, um cuco. Posteriormente, esse som pode conotar a chegada da primavera. Utilizaremos, na parte referente ao cinema e à música, relações de signos a fim de trazer entendimentos acerca dos processos conotativos. Para isso, seguiremos o modelo proposto por

¹ Sobre as formas como a música pode adicionar valor às imagens visuais, apresentaremos posteriormente o conceito de valor adicionado.

Monelle (1992), no qual a relação entre signos pode gerar conotações.

É preciso advertir que a música não é um sistema com significados atribuídos, ou seja, não há como se construir cadeias de significado como na língua. Dificilmente poderemos argumentar em torno de um plano denotativo na música, mas em certos casos, podemos perceber relações de conotação, porém quando relacionamos a música com imagens visuais e palavras, o processo se transforma. Por serem dotados de uma capacidade significativa de maior exatidão, ambos podem definir ambiguidades ou mesmo "clarear" significados latentes.

As associações em Roman (2008)

A propósito da comunicação de significado, vamos trazer as associações musicais propostas por Roman (2008), divididas em *associações naturais* e *conotações*. Associações naturais advêm do ambiente físico e natural. As conotações são "associações entre estímulos e imagens musicais ou conceitos que são compartilhados por uma comunidade dentro de uma cultura" (ROMAN 2008, p.152). Elas podem se formar ao longo do tempo e reiterar essas relações entre música e filme.

As associações naturais podem ser configuradas como relações de *ritmo* (exemplo: batimento cardíaco), *altura* (exemplo: grave indica relaxamento e agudo, tensão) ou *timbre* (exemplo: instrumentos agudos referem-se ao pequeno, enquanto instrumentos graves ao grande). Conotações podem ser estabelecidas de diferentes maneiras: *rítmicas*, *melódicas*, *harmônicas*, *timbrísticas*, *textuais-instrumentais* e *em dinâmicas*. Esses aspectos da abordagem de Roman (2008) serão retomados com mais detalhes posteriormente a fim de instrumentalizar uma abordagem analítica.

Ao falar de *timbre*, o autor destaca que instrumentos grandes emitem sons graves enquanto instrumentos pequenos sons agudos. Isso nos leva, segundo ele, a relacionar o som desses instrumentos com figuras grandes ou pequenas, como tubas representando elefantes e flautins representando pássaros. Essa comparação, ao nosso ver, não se adapta a essa categoria, pois instrumentos são claramente identificados com o contexto cultural, o que leva o timbre a ter uma categoria conotativa própria².

As associações naturais encaminham conotações na medida que as associações, descritas acima (relacionando ritmo ao batimento cardíaco, assim como a altura ao relaxamento ou a tensão), envolvem processos conotativos³. Assim, não há porquê utilizá-la em uma categoria isolada como faz Roman (2008), nos motivando a criar a categoria *conotações de ritmo e altura*. Além disso, incluiremos nela informações que Roman (2008) disponibilizou em conotações melódicas, que ao nosso ver, estão identificadas com essa categoria. As outras conotações são as seguintes.

- *Conotações de compassos*⁴ - o autor relata que os tipos de compasso oscilam entre o terreno e o espiritual. Os compassos também podem remeter a estilos musicais.
- *Conotações de escalas*⁵ - escalas pode se referir a estilos musicais ou mesmo às culturas específicas.
- *Conotações harmônicas* - a configuração entre as notas de um acorde pode conferir características que variam da obscuridade à luminosidade, entre outros aspectos, como felicidade e tristeza.

² Já prevista na abordagem de Roman (2008).

³ Mais a frente explicitaremos relações entre signos presentes nessas conotações.

⁴ Em Roman (2008) essa categoria se chamava conotações rítmicas. Alteramos o nome para distingui-la das conotações de ritmo e altura.

⁵ Em Roman (2008) essa categoria se chamava conotações melódicas. Em função do deslocamento de informações dessa categoria, achamos mais apropriado criar um nome mais específico.

- *Conotações timbrísticas* - o timbre instrumental pode remeter a certos estereótipos sensoriais e afetivos.
- *Conotações textuais-instrumentais* - o autor usa aqui a noção de figura e fundo presentes na Gestalt para explicar a textura instrumental, com elementos que se destacam contra um fundo ou acompanhamento.
- *Conotações em dinâmica* - Roman (2008) dá o exemplo de algumas articulações e suas conotações.

A MÚSICA DO AUDIOVISUAL E SEU SENTIDO PEDAGÓGICO

A realidade do músico se transformou e ganhou complexidade devido as exigências advindas do mercado de trabalho. Além de dominar seu instrumento, o músico precisa entender o funcionamento de equipamentos como amplificadores, pedais e microfones, assim como softwares de edição, mixagem e masterização. Além de apresentações é necessário dar aulas para que seja possível criar uma base de sustentação econômica para sua vida e a de sua família. Diferente de outras licenciaturas, a licenciatura em música absorve um grande contingente de profissionais da música e da docência promovida em escolas de música ou ambientes informais. Essas características mostram um ambiente diverso de futuros docente. Nessa perspectiva, os saberes e competências apresentam encaminhamentos específicos para o desenvolvimento da docência. Um flautista capacitado para a música de concerto deve dominar predominantemente aspectos de leitura fluente, já um flautista que cresceu nas rodas de choro, não vai ter um mesmo domínio apresentando qualidades em relação a improvisação e a adaptação a diversos estilos da música popular. Em cada caso, os saberes acumulados na experiência vão redundar em direcionamentos estratégicos na organização e na avaliação do processo educacional.

Requião (2002) defende que os conhecimentos estruturados pelas licenciaturas de música não apresentam sintonia com os saberes dos alunos. Em linha com os escritos de Tardif (2002), a autora defende que os conteúdos ministrados nas licenciaturas sofrem processos de seleção direcionados por determinações culturais que obedecem a uma ordem hegemônica, favorecendo repertórios da cultura europeia. No entanto, a estruturação dos conhecimentos em uma licenciatura deveria ser sensível às demandas e especificidades dos alunos de licenciatura. Essa demanda lança o olhar para a inserção da música na sociedade e na cultura e os aspectos pedagógicos decorrentes dessa indissociabilidade.

Nesse sentido, o horizonte pedagógico do educador musical não deve ser restrito. A música e sua produção em diversos espaços apresentam entrelaçamento com aspectos sociais, rituais e valorativos que não podem ser negligenciados no âmbito da construção da docência. Segundo Penna (2007), os alunos de licenciatura em música devem assumir um compromisso social, humano e cultural de atuar em diferentes contextos educativos; um compromisso de constantemente buscar compreender as necessidades e potencialidades de seu aluno e compromisso de acolher diferentes músicas, distintas culturas e as múltiplas funções que a música pode ter na vida social. Para a autora, não basta tocar, são necessários conhecimentos pedagógicos para entender as especificidades do aprendizado em vários contextos e habilidades de produzir estratégias metodológicas para a criação de suas aulas.

Como dito anteriormente, por Freire (1996), é fundamental preservar o caráter transgressivo dos educandos. Nesse sentido é preciso identificar como a consciência crítica dos alunos lida com as posições que privilegiam a música erudita europeia em detrimento do repertório nacional erudito e da música popular brasileira. Em primeiro lugar, é preciso respeitar todo tipo de repertório revendo posições autoritárias de imposição ou exclusão. Novamente citando Paulo Freire, a experiência

histórica, política, cultural e social não se dá isoladamente dos conflitos entre forças que impedem a expressão da identidade cultural e daquelas que atuam a favor da liberdade de exprimir sua própria identidade cultural.

A composição emerge como uma das formas de relação com a música de maior importância no âmbito da educação musical. Seu uso em sala de aula pode fomentar o uso de habilidades importantes quanto a escolha e a organização sonora. Apesar de lidar com recursos importantes para o desenvolvimento musical, a composição deve ser apresentada como algo acessível. Segundo Hindemith (1988), a composição não é um ramo especial do conhecimento musical circunscrito a um grupo especial de músicos, mas uma forma de aprendizado musical útil para qualquer músico.

Com um processo, a composição pode abranger tarefas diversificadas como escolha de instrumentos e timbres, escrita musical e improviso. No âmbito da criação musical para audiovisual, entram também os elementos que relacionam os parâmetros musicais ao que se exhibe nas telas. Esses elementos identificados dentro de uma cultura própria onde emergem conotações estabelecidas por articulações sociais, dão forma aos sentidos estabelecidos entre a sociedade e a música. Todos esses atributos podem contribuir para o desenvolvimento de noções importantes, promovendo uma elaboração maior de habilidades com o objetivo de estabelecer estratégias criativas. Dessa forma, o aluno não fica restrito à audição e à reunião de sons, mas se engaja na avaliação de suas características, sua *duração*, seu *timbre*, *formas de associação*, *adequação* e *transformação*. Tal contexto exige um posicionamento crítico do aluno que promova a tomada de decisão em situações diversas.

Para tanto, o professor deve ter atenção quanto ao ambiente adequado para propiciar uma experiência composicional positiva. Os recursos ensinados aos alunos devem estar ao seu alcance para que ao exercer as habilidades próprias da composição seja possível ter tranquilidade e espaço para entender, avaliar, propor e mudar.

Lidando com a composição como produto, o professor deve procurar uma visão ampliada dos aspectos estruturais de uma criação musical. As composições realizadas em sala de aula apresentam uma grande abrangência no âmbito das possibilidades musicais. Assim, verifica-se a necessidade de apresentar uma concepção ampla de composição para abarcar tudo o que o aluno pode oferecer no que tange sua criatividade e expressividade.

CONCLUSÃO

A presente reflexão procurou apurar relevantes aspectos teóricos acerca da relação da música, do audiovisual e educação musical. Estes elementos vão desde evidências históricas, diálogos interdisciplinares entre recursos linguísticos e mecanismos de significação musical até implicações pedagógicas gerais. Esse quadro apresenta um vasto repertório de elementos que evidenciam a estruturação de procedimentos musicais com base em articulações produzidas no seio da sociedade, resultando em uma cultura própria de uma relação da música com conteúdo audiovisual. A utilização desses elementos em sala de aula por professores de educação musical pode levar a produção de estratégias didáticas de caráter dinâmico, grande identidade com os conhecimentos dos alunos e alto potencial para o para o aprendizado ativo do aluno.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Margarete; BECHARA, Silvia Regina C. C.; PAARMANN, Heraldo. Educação musical, jovens e pesquisa na internet: compartilhando procedimentos metodológicos. **Opus**, v. 23, n. 3, p. 67, 2017.
- BAICCHI, Annalisa. Connotation/denotation. In: CHAPMAN, Siobhan; ROUTLEDGE, Christopher (Org.). **Key ideas Linguist. Philos. Lang.** Edinburgh: Edinburgh Press, 2009.
- BARTHES, Roland. **The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation**. New York: Hill and Wang, 1985.
- CHATTAH, Juan Roque. **Semiotics, pragmatics and metaphor in film music analysis**. 2006. 186 f. College of Music, The Florida State University Collage of Music, Florida, 2006.
- COHEN, Annabel J. **The Functions of Music in Multimedia: A Cognitive Approach. Proceedings of the Fifth International Conference on Music Perception and Cognition**. Seul: MGM, 1998
- FISCHOFF, Stuart. **The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences**. Disponível em: <<http://www.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5filmmusic.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2020.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: Narrative film music**. London: BFI Pub, 1987.
- HINDEMITH, Paul. **Treinamento Elementar para Músicos**. São Paulo: Ricordi, 1988.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegomena to a Theory of Language**. Madison: University of Wisconsin Press, 1943.
- KARBUSICKY, Vladimir. **Grundriss der musikalischen Semantik**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- MARTIN MILLER MARKS. **Music and the silent film - contexts and case studies (1895-1924)**. New York: Oxford University Press, 1997.
- MEYER, Leonard. **Emotion and meaning in music**. Chicago: Chicago University Press, 1956.
- MIRANDA, Suzana Reck. A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico. **C-Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 24, p. 19, 2011.
- MONELLE, Raymond. Music and the Peircean trichotomies. **Irasm** 22, v. 1, p. 99–108, 1991.
- PENNA, Maura. Não basta tocar? Discutindo a formação do educador musical. **Revista da Abem**, v. 16, p. 49–56, 2007.

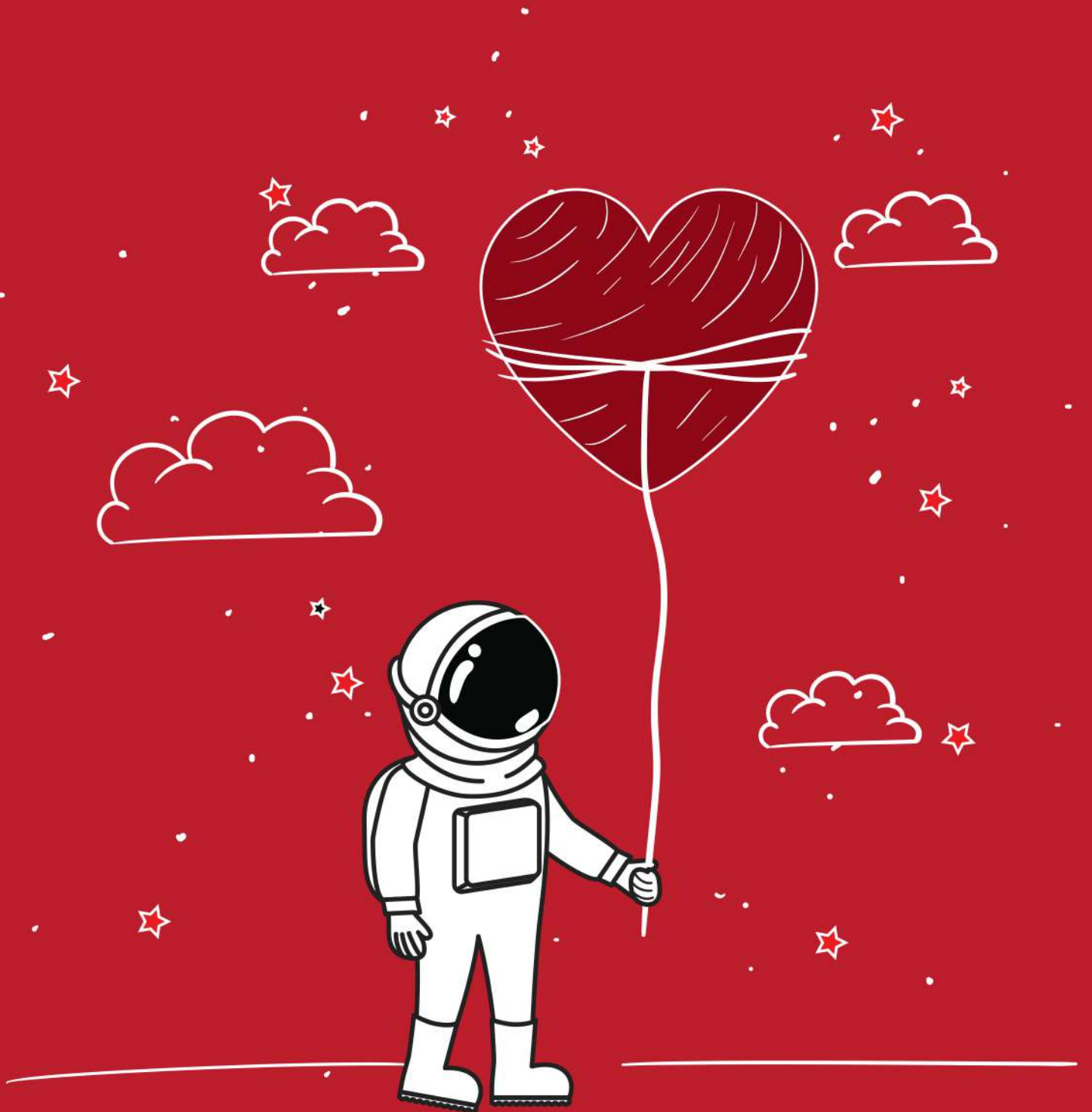
REQUIÃO, Luciana Pires De Sá. Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. **Revista da Abem**, v. 7, p. 59–67, 2002.

ROMAN, Alejandro. **El Lenguaje Musivisual, semiótica y estética de la música cinematográfica**. [S.l.]: Vision Libros, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand De. **Course in General Linguistics**. Chicago: Open Court Publishing, 1988.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis: Editora Vozes. , 2002

INTERARTES



A ANTROPOFAGIA VISUAL DE *CIDADE INVISÍVEL*

Paulo Custódio de Oliveira (UFGD)¹

Christiane Silveira Batista (UFGD)²

RESUMO

O *Manifesto antropófago* foi um documento, uma espécie de carta aberta, publicado em 1928 por Oswald de Andrade. Nele, o poeta fazia um convite aos artistas brasileiros para exercerem sua originalidade e criatividade de uma maneira inteiramente nova. Esse esforço visava colocar a arte brasileira em patamares confortáveis no cenário internacional. O sentido da palavra está nas suas duas partes gregas: *anthropo*, que quer dizer homem (ser humano), e *phagía*, que significa comer. A prática de comer carne humana foi constatada nos atos ritualísticos de comunidades indígenas, nos quais uma pessoa ou um grupo acredita que ao comer a carne de um outro homem adquire as suas habilidades. Assim, Oswald de Andrade se apropriou de um termo depreciativo para as origens das comunidades pré-cabralinas brasileiras e tornou seu sentido cultural, ao sugerir que mediante a absorção de outras artes e tradições estrangeiras a nossa arte nos tornasse esteticamente fortes. Destarte, esse é um conceito que ainda reverbera nos dias de hoje. Exemplo disso é a série *Cidade invisível* (2021), criada por Carlos Saldanha, em que são exploradas nossas raízes míticas por meio de lendas folclóricas em uma linguagem tipicamente hollywoodiana. O formato midiático incute ares contemporâneos e urbanos aos personagens, fazendo-os corporificar uma trama policial dramática em que a jornada de um herói, o Curupira, mescla-se à crítica sobre o modo como são tratadas as reservas naturais em nosso país. Esse diálogo entre folclore nativo e estética hollywoodiana, entre tradição oral e audiovisual, mostra que os processos de criação e as formas de recepção das obras de arte não têm limites para o redimensionamento, que se afigura perpétuo. Afirma-se que a série é antropofágica porque retoma um tema tipicamente brasileiro, subvertendo sua representação tradicional, e ressignifica-o por meio de uma produção audiovisual que interage com esferas culturais e econômicas. O processo revela a capilaridade do artefato estético, que se liga tanto ao modo de ser contemporâneo quanto à concepção de ser contemporânea. Isso implica dizer que além de reproduzir uma vida e uma sociedade de nosso tempo, séries como essa, produzidas especificamente para as plataformas de *streaming*, influenciam a forma como essa sociedade antropofagicamente se constitui.

Palavras-chaves: *Manifesto antropófago*. Antropofagia cultural. *Cidade invisível*. Folclore. Audiovisual.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), professor adjunto na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e coordenador do InterArtes/UFGD.

² Mestra em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Técnica em Assuntos Educacionais na mesma instituição e pesquisadora do InterArtes/UFGD.

INTRODUÇÃO

A série *Cidade invisível* (2021), da Netflix, surpreende muito o público acostumado a relacionar folclore brasileiro a personagens mais direcionados ao público infantil e juvenil, como vemos nas obras de Monteiro Lobato, por exemplo. É claro que essas narrativas são importantes, mas se Lobato entendeu que a história do nosso folclore precisava ser incrustada na memória de nossas crianças, Carlos Saldanha, criador e um dos roteiristas da série, compreendeu que era chegada a hora de administrar esse repertório e imprimir-lhe um impulso adulto.

Contrariando o histórico de produções brasileiras que encalham por mergulharem em nosso pântano identitário, a produção foi sucesso de público e de crítica em mais de quarenta países, como relatam as notícias dos sites especializados (SUCESSO..., 2021). O enredo clichê do detetive que contraria forças políticas monstruosas e invisíveis ganha um fôlego inaudito quando aportam na narrativa as personagens mágicas do folclore brasileiro. Depois disso, passamos a dividir nossa atenção com um mundo fantástico, povoado por seres mitológicos carcomidos pelo esquecimento e pelo capitalismo selvagem, cujos olhos cobiçosos pousam em nossas riquezas naturais. Essas duas forças míticas equilibram-se no roteiro primorosamente desenhado para abrigar a luta do bem contra o mal. As deidades folclóricas misturadas à paisagem, ao se mobilizarem contra as forças político-econômicas que se movimentam sob a ação insidiosa de alguns personagens, vão pouco a pouco subvertendo as posições ocupadas pelo mito e pela realidade no imaginário do público. A história inteira migra para as planícies de nossas tradições e — sutilmente — reinsere em nosso pensamento cooptado pela lógica as ordenações arquetípicas de funcionamento irracional, revelando o substrato narrativo que apoia nossas certezas.

Embora o sucesso dessa produção possa ser atribuído, vez por outra, à propriedade (e, por que não dizer, à necessidade) de trazer para a superfície esses elementos de nossa cultura tão castigados pelo esquecimento, o que mais impressiona é a capacidade dessa obra de constituir-se amálgama dos pressupostos do mercado com as necessidades da arte. A linguagem visual hollywoodiana está tão assimilada pela narrativa que a discussão do enredo e das consequências ideológicas e políticas que lhe pesam passa a ser algo “natural”. Por certo, há muita coisa a ser dita acerca dessa capacidade que os artifícios cinematográficos têm de desaparecer do cenário analítico. É preciso pensar, com toda acurácia, como o espectador brasileiro foi preparado historicamente para aceitar, compreender e aprovar essa linguagem narrativa “alienígena”. Assim, a perspectiva histórica que apontamos é a da antropofagia cultural.

O MANIFESTO ANTROPÓFAGO

O *Manifesto antropófago* foi uma espécie de carta aberta publicada em 1928 por Oswald de Andrade, que se encontrava, então, no vigor de sua rebeldia. Como parte do movimento modernista, a intervenção de Oswald queria ser entendida como um convite aos artistas brasileiros para exercerem com maior criatividade as influências recebidas da arte europeia, com o intento de inserir a arte brasileira em cenários internacionais. Ao evocar a ancestralidade brasileira, Oswald toma uma posição que o acompanharia pelo resto de sua produção artística, entre outros motivos porque a causa era nobre.

Entre os artistas que capitanearam o movimento modernista, poucos ombrearam a habilidade oswaldiana de sintetizar suas conquistas e anunciar passos futuros para ele. O crítico Wilson Martins revela alguns dos movimentos de bastidor do evento, recorrendo a uma carta escrita por Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima:

[...] a respeito de manifestos do Osvaldo (sic) eu tenho a infelicidade toda particular com eles. Saem sempre num momento em que fico *malgré moi* incorporado neles. Da primeira feita quando o Osvaldo andava na Europa e eu tinha resolvido forçar a nota do brasileiroismo meu. [...] Osvaldo me escrevia de lá “venha pra cá saber o que é arte, aqui é que está o que devemos seguir” (MARTINS, 1977, p. 173).

A contenda desenhada nas palavras serenas, mas incisivas, de Mário de Andrade resume a forma como o *Manifesto* foi entendido por seus contemporâneos. A presença marcante de um movimento modernista que caminhava meio trôpego no terreno literário visava instalar-se; muito por conta disso, crescia e alimentava-se à base de manifestos. Era clara para envolvidos e espectadores a vontade ferrenha de constituir-se como novidade rebelde, de repúdio a um passado que já não inspirava mais os brasileiros. O embate do lá oswaldiano com o cá marioandradino tornam vivas as posições dos que gravitam em torno da esfera convulsiva do movimento modernista.

Muitos intelectuais e artistas se perguntavam: como fundar uma arte nacional importando modelos estrangeiros? Essa dissidência, exemplificada no caso do comentário de Mário de Andrade feito em 1925 (portanto, três anos antes da publicação do *Manifesto antropófago*), gerou uma infinidade de polêmicas. Percebe-se que esse dilema faz nascer uma reserva em alguns artistas, e o convite de Oswald de Andrade não foi aceito por todos. Pesa sobre Oswald de Andrade a acusação de ser mais manifestante que artista. O que não é pouco, como assevera o crítico Jorge Schwartz, que considera a antropofagia oswaldiana “[...] a revolução estético ideológica mais original das vanguardas latino-americanas daquela época” (SCHWARTZ, 2013, p. 33). Evocar a ancestralidade brasileira como modo de desconstrução/reconstrução da literatura resgata e potencializa o vigor que vinha sendo desenhado pelas gerações anteriores e fertiliza a imaginação das futuras pelo ânimo da contenda.

Os tupinambás são os antropófagos mais conhecidos pelos antropólogos que pesquisaram nossas etnias. Historicamente, seus costumes serviram muito bem à demonização promovida pelos europeus àqueles que ainda não eram cristãos. Ao procurar compreendê-los simbolicamente, os antropólogos classificaram esse grupo de silvícolas a partir de radicais gregos, como de costume. Etimologicamente, o sentido da palavra está nas suas duas partes: *anthropo*, que quer dizer homem (ser humano), e *phagía*, que significa comer. Do ponto de vista cultural, são atos ritualísticos nos quais uma pessoa ou um grupo acredita que ao comer a carne de um outro homem adquire também as suas habilidades.

Uma curiosidade acerca dos antropófagos precisa ser comentada, nem que não possa aqui ser enfrentada teoricamente por fugir ao escopo da nossa observação: não se come a carne de “qualquer um”. Devorar um covarde implica o risco de acovardar-se também. Só se devora a carne de um inimigo que merece respeito. Não é absurdo concluir disso, por meio de uma ilação no mínimo razoável, que essa regra resultaria num impacto demolidor em uma leitura pós-colonial da narrativa de Hans Staden, por exemplo. Uma revisão das abordagens clássicas reconfigurada por essa informação poderia, criativamente, deduzir que o alemão não fora poupado de tornar-se um banquete por força de suas argutas estratégias cristãs, mas por se revelar um alimento “pouco recomendável”.

Voltando à questão que nos move, Oswald passaria grande parte de sua vida procurando desvencilhar-se da leitura eurocêntrica que seu conceito, lido de forma rápida, pode revelar. O escritor esclarece em entrevista ter se sentido objeto de discriminação. Por pertencer à elite paulistana e militar com altivez ao longo da juventude, logo foi classificado como palhaço da burguesia. Um bufão incapaz de profundidades teórico-artísticas (LEITE, 2016).

A mais veemente reprimenda que recebeu é a denúncia redutora que identifica uma subserviência ao modelo eurocêntrico em seu conceito. Observado com distanciamento, porém, nota-se que, do ponto de vista cultural, melhor é ver nele um devir. A antropofagia cultural é um movimento de criação no qual um artista, visando apropriar-se do inominado que lhe ameaça, abre-se para esta dinâmica de revisão interna que assimila o que impulsiona o outro, o estrangeiro que lhe vem ao encontro. A antropofagia cultural não faz retornos, não evoca a subalternidade do aculturado. Pelo contrário, problematiza positivamente sua condição sem rodeios idealizadores. Tanto estas como inúmeras réplicas publicadas ao longo do tempo não foram suficientes para mitigar o incômodo intelectual que provocam, e a antropofagia cultural nunca deixou de suscitar polêmica. Como afirma em uma entrevista concedida ao escritor e roteirista Edmundo Donato, conhecido como Marcos Rey, Oswald morreu desconfiado que nunca mais seria lembrado na cultura brasileira e que seu legado era pífio (LEITE, 2016).

Evidentemente, o poeta modernista brasileiro estava enganado, como provam os inúmeros tratados, artigos e comentários sobre esse assunto feitos durante sua vida e depois de sua morte. Desse modo, esta pequena reflexão registra, por meio de uma análise em perspectiva ampla, que uma série da Netflix, lançada em fevereiro de 2021, mostra o quão equivocado ele estava. Nosso raciocínio procura demarcar como o conceito sobreviveu, frutificou, integrou não somente as muitas nacionalidades, mas também produziu (e produz) relações entre as mais diversas formas de arte no Brasil. A antropofagia cultural oswaldiana está viva, desfruta de boa saúde e tornou-se uma forma de celebrar o multiculturalismo e a miscigenação que tornam nossa arte cada vez mais forte.

CINEMA NOVO

O que não se pacificou nas letras se manterá discutível também nas outras artes. O que não se constitui necessariamente um problema, considerando que a arte é ontologicamente propensa a mobilizar os incômodos. Na verdade, esmera-se na provocação da sensibilidade até o limite de sua resistência silenciosa, forçando-a à expressão.

Nesse sentido, pode-se notar que o cinema brasileiro produziu um dos mais instigantes e revolucionários movimentos da história cinematográfica mundial: o Cinema Novo. Este visava marcar território a partir da resistência às superproduções hollywoodianas, que desde 1930 aportaram no mercado brasileiro. A preocupação com o desenvolvimento e a consolidação de nosso audiovisual já está presente em reflexões que Anatol Rosenfeld elabora entre 1945 e 1950.

Precisamente, a indústria cinematográfica brasileira começa a dar os primeiros passos seguros (comercialmente relevantes) produzindo filmes de “qualidade técnica e estética boa” (ROSENFELD, 2013), mas se verá a braços com novos problemas de variados aspectos, sejam econômicos, técnicos e/ou estéticos. Mais cedo ou mais tarde, ela terá, ao que parece, de acompanhar os novos processos para não ficar na retaguarda, batida pelo “progresso técnico” (ROSENFELD, 2013).

O crítico é sutil no apontamento da questão, mas não consegue esconder a apreensão imiscuída em suas palavras. Seu comedimento ambíguo aparece em “qualidade técnica e estética boa”, que abre espaço para um sentido contrário ao da expressão. Na verdade, quando se observa o momento próximo ao Cinema Novo, nota-se que o audiovisual brasileiro sobrevivia das chanchadas engraçadas. Sem poder fazer frente às produções hollywoodianas, que investiam pesado em tecnologia e cenários grandiloquentes, não se pode, porém, silenciar os avanços daqueles que fizeram tanto em condições tão hostis. Teremos grandes e respeitadas figuras empenhando inteligência e talento no sucesso de nossos filmes. Mas o crescente impacto da linguagem hollywoodiana em

território nacional fará com que o Cinema Novo e seu mais conhecido representante, Glauber Rocha, tomem uma medida diametralmente oposta a esse formato internacionalizado da imagem.

Em 1960, Glauber provocaria a hegemonia hollywoodiana com o seu termo “estética da fome” (ROCHA, 1965 apud CINTRA, 2019). Nele, percebe-se (mais uma vez) a notória conexão que o Cinema Novo possui com a literatura. Trata-se, por assim dizer, de uma literatura por imagens. O raciocínio crítico, a execução imagética e o substrato ideológico que evocam, aprofundam o pensamento latino-americano sobre o alcance da imagem. Isso torna o seu manifesto escrito uma abordagem teórica que se vale de imagens da fome e da violência para obter um formato de reflexão imagética impactante. A estética da fome do Cinema Novo queria ser divina e perigosa. Almejava mostrar a violência de um Brasil desigual. Estimulava os cineastas a resistirem a Hollywood a partir de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (ROCHA apud LIMA, 2015).

Nesse sentido, Paulo Emílio Sales Gomes, no início dos anos 1960, afirmou: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p. 90).

Esse “ser outro” implica sempre uma reconstituição dolorosa, uma escavação angustiante a ser assumida por todo aquele que não se vê na arte que olha. A esfinge estética não faz perguntas discerníveis, porque está sempre a devorar avidamente os interlocutores. Fugir dos modelos é também uma maneira de confirmá-los. E, considerando que o objeto estético se erige a partir da comunidade que o constitui, é desnecessário dizer que os mais bem-intencionados heróis estarão sempre aprisionados no serviço ao “impostor nacional”.

Essa espécie de parto às avessas, de recondução da luz às suas entranhas, reúne sadicamente os elementos que provocam sua constrição. É pacífico o entendimento de que as inovações estéticas do Cinema Novo, e de Glauber Rocha em particular, sofreram resistência que não pode ser entendida apenas pelo viés de uma estética mal compreendida. Isso desconsidera (ou faz mau uso) daquilo que, na estética da recepção, Hans Robert Jauss (1994) chamou de “horizonte de expectativas”.

Esse conceito revela-se muito profícuo para aqueles que desejam compreender como se instalam e como se reverberam obras artísticas dentro do *continuum* temporal em que se inserem. Em um primeiro momento, consoante observou o crítico alemão (JAUSS, 1994), as obras são recebidas por aqueles cujas expectativas estão demarcadas pela memória estética que receberam e que gerenciam o sentido na apreciação que fazem dos objetos estéticos. Isso implica dizer que as inovações artísticas, revistas por esse conjunto de valores herdados, tendem a ser mal compreendidas e, portanto, rejeitadas. As gerações que a sucedem, no entanto, demonstram menos resistência por terem construído suas expectativas no bojo destas mesmas inovações. Acrescente-se a esse movimento a recusa natural que a geração mais jovem tem pelas tradições que receberam, e teremos ambiente propício à instalação dos novos modelos.

Historicamente, esse movimento de recusa demonstra uma similaridade entre as atitudes de Oswald de Andrade e do próprio Glauber Rocha, sendo possível extrair um *modus operandi* das artes do século XX: a conciliação entre criação artística e raciocínio crítico socializado por meio de manifestos.

Glauber Rocha, com o intento de demonstrar a não gratuidade de suas inovações, escreveu *A estética da fome* (ROCHA, 1965 apud CINTRA, 2019), consolidando seu pensamento audiovisual em um modelo de cinema pensante. Os escritos socializam linearmente o que os filmes instituem na prática audiovisual. Quebra-se a estrutura que transforma os avanços estéticos em regras de

interpretação, identificados aqui como os “horizontes de expectativas” (JAUSS, 1994), recuperando a função demolidora do objeto estético.

De fato, as forças motrizes da inovação cinemanovista encontram um público educado nas melífluas linguagens do cinema hollywoodiano. Essa indústria norte-americana possui estratégias narrativas e delimitações temáticas severas (que controlam com rigor as produções para que não provoquem hematomas na boa imagem burguesa) e desenvolveu um sistema de *marketing* que inclui um exército de comentadores bem-remunerados, dispersos pelas revistas sobre cinema no mundo todo.

Esse sistema meticulosamente articulado mitiga o alcance econômico e ideológico do Cinema Novo. O “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1994) desenhado por ele criou resistência nos mais variados estratos da recepção. Em virtude disso, os filmes influenciados pelo estilo demarcado por Glauber passaram a significar filmes pouco envolventes e excessivamente simbólicos, apropriados apenas a um grupo de críticos especializados e universitários bem-formados.

CIDADE INVISÍVEL

Isso mudou muito dos anos 1960 para esses dois primeiros decênios do século XXI. O cinema brasileiro tornou-se grande produtor de interações culturais, em que literatura, cultura e tudo que possa ser misturado na tela cozinham um caldo de saboroso e nutritivo devir brasileiro. O fruto maduro desse histórico de lutas pode ser visto em *Cidade invisível* (2021). Essa produção da Netflix explora nossas raízes míticas com atores e produção que nada devem à linguagem e às tecnologias que por aqui aportaram. Pode-se dizer que “devoramos” esse formato e incluímos nele nossas prerrogativas.

No lugar da ferocidade do Cinema Novo (que contracenava com o tom divertido e gracioso da maioria dos filmes hollywoodianos), *Cidade invisível* (2021) adorna o pensamento crítico com a diversão inteligente e burla a resistência do raciocínio sequioso de conexões lógicas.

Não que estas não existam, pelo contrário, o encadeamento é muito coerente, em atendimento ao que Aristóteles chama de *mythoi* em sua poética. A trama é envolvente. A narração morde e assopra o sentido o tempo todo, hipnotizando o raciocínio. Há um protagonista que pouco sabe de si mesmo, uma história de amor trágica e uma criança poderosa. As revelações são apresentadas de forma paulatina, numa construção gradual que provoca a sensação maravilhosa de que descobrimos a verdade antes dos personagens. O apuro formal dos roteiristas posiciona as ações com muita propriedade: o boto na praia carioca evoca rapidamente nossas memórias sobre o mito (o animal que saía dos rios amazonenses para seduzir as mulheres em terra firme) ao mesmo tempo que seu deslocamento regional produz o estranhamento.

O elemento mimético — a *mímesis* — que ele solicita, porém, passa ao largo da realidade sensível. Como afirmamos em nossa introdução, o interessante começa no momento em que a narrativa centrada nos humanos cede lugar à delirante saga mitológica.

A promoção da famigerada imersão, isto é, a experiência sinestésica praticamente hipnótica que a tela cinematográfica produz no espectador, é, nesta produção, uma constante. As cores vivas, o cenário luxuriante e a música sublime tornam a experiência audiovisual arrebatadora. Isso sem diminuir a dignidade de nossas divindades, posto que tomou os motivos brasileiros com arranjos narrativos cuidadosamente articulados: a jornada do herói Curupira enfraquecido pelo esquecimento; uma trama policial cativante; uma política pérfida contra nossas reservas naturais. Subjaz aos acontecimentos o encaminhamento alegórico que nos permite perceber que a cidade visível (o Rio de

Janeiro de 2021) se ergue sobre a invisível (as divindades que permanecem ocultas pela paisagem urbana). O efeito mimético está, portanto, deslocado da realidade sensível e recuperado no universo dos arquétipos.

CONCLUSÃO

O diálogo entre os processos de criação e os de recepção das obras de arte não pode ter limites, porque se afigura perpétuo. A literatura, que foi uma das formas de expressão mais significativas e, por que não dizer, hegemônicas ao longo do século XIX e até metade do século XX, nos últimos 70 anos viu brotar uma forma que produz interessantes verticalizações críticas. Portanto, cinema e literatura não se rivalizam, porque a rivalidade no mundo das artes é uma abstração diabólica. As artes sobrevivem do conagraamento e da solidariedade temática e formal.

É insofismável, porém, que o cinema, justamente por conta do modo como interage com outras esferas culturais e econômicas, encontrou uma maneira sublime de operar a sua inserção em extratos recônditos da sociedade capitalista. Hollywood e o cinema brasileiro da retomada propõem adaptações de romances e assimilam maneiras criativas da literatura, entre outros motivos, porque tais obras são consideradas de maior qualidade estética.

Nossa época recebe os influxos da sétima arte assumindo sua importância como divulgadora e produtora cultural. O cinema devora meios, modos e temas das artes e configura-se não somente como uma arte ligada ao modo de ser contemporâneo, mas também designa uma maneira de ser contemporânea. Isso implica dizer que ele, além de reproduzir uma vida e uma sociedade de nosso tempo, interage e influencia o modo como essa sociedade autopoeticamente se constitui. Nós nos alimentamos do que de bom existe ao nosso redor e seguimos a caminhada. Parafraseando Guimarães Rosa, ser humano é travessia.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017. p. 43-60.

CIDADE invisível. Criação: Carlos Saldanha. Direção: Júlia Pacheco Jordão e Luis Carone. Roteiro: Carlos Saldanha, Raphael Draccon, Carolina Munhóz e Mirna Nogueira. [S. l.]: Netflix, 2021. 1 temp., 280 min., son., color. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80217517>. Acesso em: 28 set. 2021.

CINTRA, André. Leia a íntegra do manifesto Uma Estética da Fome, de Glauber Rocha. **Vermelho**, Brasília, 15 mar. 2019. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>. Acesso em: 6 out. 2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LEITE, Carlos William. A última entrevista de Oswald de Andrade. **Revista Bula**, São Paulo, 6 mar. 2016. Disponível em: <https://www.revistabula.com/960-ultima-entrevista-oswald-andrade/>. Acesso em: 29 set. 2021.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça**: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba: Prismas, 2015.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira**: o modernismo. São Paulo: Cultrix, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte e indústria. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUSP, 2008.

SUCESSO em mais de 40 países, Cidade Invisível terá 2ª temporada na Netflix. **Notícias da TV**, São Paulo, 2 mar. 2021. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/sucesso-em-40-paises-cidade-invisivel-e-renovada-para-2-temporada-pela-netflix-52376?cpid=txt>. Acesso em: 7 out. 2021.

A CRIANÇA EMPOBRECIDA E ABANDONADA NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM YGOR, DE CAMPO GRANDE (2016)

Felipe Boso Brida (PUCCAMP)

Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte

RESUMO

O artigo tem como foco investigar a representação da criança empobrecida e abandonada no cinema brasileiro, a partir da análise fílmica do longa-metragem *Campo Grande* (2016), da diretora Sandra Kogut. O presente texto irá destacar, como objeto de estudo, o protagonista do filme, Ygor, um garoto de oito anos, a fim de discutir como o personagem infantil é construído, como ele compreende o mundo contemporâneo e reage a ele diante do contexto em que vive, no caso o de abandono pela mãe em meio a uma cidade grande. O objetivo do trabalho é entender se o filme dialoga com o imaginário social sobre a criança em ambientes de abandono, violência e empobrecimento. Para discutir o filme, que se enquadra no recente cinema de denúncia social produzido no Brasil e foi premiado em vários festivais de cinema ao redor do mundo, como Havana, Mar del Plata, Málaga e Rio de Janeiro, serão recortadas três cenas específicas envolvendo o protagonista Ygor. Assim, procuraremos investigar os modos de como a cineasta Sandra Kogut retratou Ygor, na sua relação tanto com a irmã pequena, Rayane, quanto com os adultos que o abrigam por alguns dias, uma mulher de meia idade chamada Regina, que está em processo de separação conjugal e vive com a filha em um apartamento de classe média em Ipanema, Rio de Janeiro. A justificativa para essa escolha gira em torno de um ponto específico: trazer luz para a abordagem da criança vista no cinema e assim contribuir para a pesquisa acadêmica na área de Comunicação e do audiovisual – de acordo com Qvortrup (2010), as Ciências Sociais vêm aprofundando estudos sociais sobre as crianças há menos de 20 anos, tomando-as como um “fenômeno social”. A metodologia será análise fílmica, em que se buscará, segundo Manuela Penafria (2009), explicar e esclarecer aspectos de funcionamento do filme quanto à construção do protagonista do longa-metragem “Campo Grande”. Para isso, faremos a decomposição de elementos visuais presentes, como enquadramento, som, planos, e da história em si. Para Manuela Penafria, a análise fílmica colabora para compreender a práxis cinematográfica, e por meio dela podemos recorrer a quatro formas de análise, que serão adotadas nesta pesquisa: análise textual (códigos visuais, como cores, formas, ou seja, a imagem em si); de conteúdo (tema); poética (sensações e sentidos que o filme provoca); e imagem e som (planos, enquadramentos, trilha, sons). No desenvolvimento teórico, haverá revisão bibliográfica específica sobre a construção social da infância (Ariés, 1981; Sirota, 2001; Sarmiento & Gouvea, 2008); representação das crianças no cinema (Silva, 2009); análise fílmica (Penafria, 2009; Vanoye & Goliot-Lété, 2008); e cinema de denúncia social no Brasil (Gomes, 1996; Silva Junior, 2015).

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema de denúncia social. Representação. Infância. Análise fílmica

INTRODUÇÃO

O cinema é uma ferramenta de discurso visual que tem o poder de construir imagens que, assim como os textos, representam e encobrem o mundo e servem para descrever as coisas e gerar sentido, suprimindo, integrando e desdobrando a realidade (PIRES & SILVA, 2014, p.2). Desde sua invenção, na França dos últimos anos do século XIX, o cinema passou por transformações tecnológicas, foi absorvido pela cultura de massa, e como artefato cultural, apresenta-se como forma de discurso que contribui para a construção de significados sociais, a partir da junção de técnicas de filmagem (como fotografia, planos, montagem) resultando em um conjunto de significações que podem ser acessadas e partilhadas, e assim produzir sentido ao público. (PIRES & SILVA, 2014).

No Brasil, o cinema está presente desde 1896, com sua primeira exibição pública na região da Cinelândia, no Rio de Janeiro, menos de um ano após a primeira sessão mundial de um filme produzido por um cinematógrafo (pelos irmãos Lumière, na França). Entre 1896 e 1920, salas de cinema foram amplamente abertas nas principais capitais brasileiras, e assim o cinema começou a ser produzido em larga escala no país. Esse tipo de arte entrava na rotina das pessoas, ao mesmo tempo em que aumentava a produção de filmes em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. (COSTA, 2006).

A partir da década de 20, nasciam os estúdios de cinema no Brasil, nos moldes dos estúdios americanos, provocando nova aceleração nas produções locais. Isso não só atraiu investidores e realizadores de outros países (que vinham para o Brasil morar e colaborar com o cinema), como fez com que se implementassem novas experiências cinematográficas, de obras com estilos próprios e temas originais, além do aperfeiçoamento técnico, que os artefatos para a produção de um filme recebiam.

Na década de 40 o Brasil viu emergir um tipo de cinema engajado e ideológico, que rompia com as tradições de discurso dominantes nas produções, ainda atreladas a um tradicionalismo norte-americano no modo de se fazer filmes. Foi o chamado “cinema de denúncia” ou “cinema de denúncia social”. Esse tipo de cinema teve suas origens no Brasil no final da década de 40, após o término da Segunda Guerra Mundial; uma herança direta dos diretores neorrealistas italianos, segundo Gomes (1996). Essa maneira de fazer cinema teve papel fundamental para fortalecer os laços do público com os produtos culturais que a Sétima Arte fornecia; isso porque as histórias fugiam das tramas romaneadas, trazendo personagens do mundo real comprometidos com a situação de precariedade, com indivíduos retratados nas favelas e no bolsão da fome no Nordeste, ou seja, eram temas que exploravam a vida comum das pessoas e uma novidade temática até então nas produções do país.

O cinema de denúncia social em terras brasileiras teve inspiração no Neorrealismo italiano, que por sua vez era uma adaptação e reinvenção do Realismo Poético Francês. Segundo aponta Gomes (1996), a onda do Neorrealismo italiano atingiu o Brasil a partir do final dos anos 40, como uma “função cultural”, diante de um difuso sentimento socialista que se alastrava pelo território e que foi captado por escritores e pensadores de esquerda que se tornavam populares, como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Monteiro Lobato. Tal espírito também tomou conta de cineastas de São Paulo e do Rio de Janeiro, como José Carlos Burle, Carlos Hugo Christensen, Nelson Pereira dos Santos, Gianni Pons, Walter George Durst, Tom Payne, Eduardo, Llorente, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, que, com suas obras cinematográficas, procuravam explorar a vida dos trabalhadores e dos desocupados nas cidades e nas áreas rurais.

Com o enfraquecimento das grandes produtoras cinematográficas de São Paulo e do Rio de Janeiro, no final dos anos 50, e com uma nova proposta de fazer um cinema mais realista, menos

convencional, menos comercial e longe do padrão estético norte-americano absorvido pelas produções até então, realizadores apostaram em um cinema com teor crítico social (SILVA JUNIOR, 2015).

Uma gama de cineastas procurou, de acordo com Gomes (1996) e Silva Junior (2015), trazer à frente das câmeras o homem contemporâneo e sua imbricada relação com o processo de globalização no Terceiro Mundo, para discutir questões que assombravam o país, como a fome, a miséria e a marginalização nas cidades grandes e no Nordeste brasileiro, os conflitos de classe, que excluía as camadas mais populares e o abandono social, em um movimento chamado Cinema Novo. Diretores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo Cesar Saraceni, Rogério Sganzerla, Roberto Santos, Leon Hirszman e Arnaldo Jabor estiveram à frente dessas discussões sociais.

Entre o final dos anos 50 e o final dos 60, o Cinema Novo adotou postura política para a formação de uma consciência coletiva de como é o Brasil em sua extensa territorialidade, de norte a sul, de leste a oeste, no centro das metrópoles emergentes ou nas periferias mais invisíveis. As mazelas sociais estão ali evidenciadas. Nascia no Brasil o “cinema de autor”, apregoado por diretores da Nouvelle Vague francesa no início dos anos 50, que colocava o diretor no centro do processo cinematográfico, evidenciando-o como o realizador total da obra, da ideia e da concepção à finalização, sem estar subordinado aos grandes estúdios, segundo Aumont & Marie (2003).

José (2007) diz que o Cinema Novo deixaria profundas marcas no cinema brasileiro (na década de 70, por exemplo, houve uma inspiração cinemanovista no chamado “Cinema Marginal”, produzido em São Paulo, onde diretores como Braz Chediak discutiria os grupos marginalizados do submundo da cidade grande, dentre eles prostitutas, andarilhos e cafetões). E o cinema de denúncia social mantém-se presente nos dias de hoje, inclusive trazendo a criança abandonada na tela.

Em um Brasil de extrema desigualdade, o terreno é fértil para a discussão de cineastas como Hector Babenco, Walter Salles, Lírio Ferreira, Claudio Assis, Lúcia Murat, Kleber Mendonça Filho, Fernando Meirelles e Sandra Kogut, cineasta que será tema de estudo desse artigo - a partir do conceito de “cinema de denúncia social” no Brasil, será analisada a representação da criança empobrecida e marginalizada em um dos filmes da referida cineasta, *Campo Grande*, por meio do método “análise fílmica”, e com foco no protagonista, o garoto Ygor.

O cinema de denúncia social de Sandra Kogut

O filme *Campo Grande* (2016), assim como o anterior da diretora Sandra Kogut, *Mutum* (2009), tratam a saga de crianças em ambientes marcados pelo abandono e pela violência doméstica. Elas estão inseridas no seio da miséria social, da desilusão e do caos contemporâneo. Entende-se, portanto, que o cinema de Sandra está atrelado ao de denúncia social desde sua estreia com o documentário, *Um passaporte húngaro* (2001) – suas obras refletem temas como transnacionalidade, exílio, crianças abandonadas e marginalizadas etc

Sandra Kogut escreveu, produziu e dirigiu *Campo Grande* (2016), voltando-se ao tema da infância sofrida de crianças brasileiras. A coprodução Brasil-França acompanha a dura jornada de um menino de oito anos, Ygor, abandonado pela mãe em frente a um condomínio de classe média em Ipanema, no Rio de Janeiro. Com ele está também a irmã pequena, Rayane. Perdidos e indefesos, os irmãos são acolhidos por uma moradora do condomínio, Regina, que enfrenta um processo de separação conjugal. Ela tenta a todo custo encontrar a mãe dos pequenos, que reside no bairro Campo Grande, na zona oeste do Rio. Com roteiro escrito por Sandra e Felipe Sholl, o filme ganhou prêmios em festivais como Havana, Mar del Plata, Málaga e Rio de Janeiro, e conta com Carla Ribas no

elenco, e um trabalho excepcional das crianças Ygor Manoel e Rayane do Amaral, interpretando os irmãos abandonados.

Para Silva (2016), o cinema produzido por Sandra Kogut pode ser visto como um cinema de resistência, de construção e desconstrução, pois as crianças de *Campo Grande* são narradas em suas múltiplas relações com o mundo, muitas vezes complexas e contraditórias. O filme tem concepção de infância e processo de criação autoral ligados ao compromisso político da arte como função social, ou seja, de resgatar histórias de vida e fazer-se valer de reflexões acerca de temas atuais e urgentes, no caso o abandono de crianças e a violência infantil. A criança, no cinema de Sandra, é um sujeito complexo e histórico, e o cinema é uma ferramenta de humanização, que faz refletir e transformar o mundo.

Retomando Gomes (1996) e Silva Junior (2015), a diretora utiliza questões sociais sérias e urgentes, do sujeito moderno frente à miséria, à violência, à desilusão e ao abandono. O retrato de tal realidade, quando potencializada pela imagem do cinema, torna-se latente e poderosa para compreender onde estamos, segundo Benjamin (2018):

A descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”. (BENJAMIN, 2018, p.187)

E é na realidade de miséria social e abandono que será analisada a representação do personagem Ygor.

O debate sobre representação da infância

A justificativa para a escolha do *Campo Grande* se deu pensando em colaborar para a abordagem da criança vista no cinema brasileiro, a partir do viés do “cinema de denúncia social”, bem como verificar como se dá a construção das representações das crianças tomando-as como atores sociais. Por séculos as crianças foram negadas como indivíduos e como integrantes do núcleo familiar. Em seus estudos sobre a infância, a socióloga francesa Régine Sirota afirma a emergência de uma reconstrução da Sociologia da Infância. Segundo ela, o próprio termo já nega a criança: “infância” significa “in-fans”, ou seja, “aquele que não fala”. Nos primeiros estudos sobre a infância, qualificavam-se as crianças como uma quimera, um fantasma onipresente, algo invisível, desde sempre uma categoria minoritária e passível de exclusão, que ao longo do tempo passou por um processo de apagamento e marginalização como objeto sociológico (SIROTA, 2001, p.2-3)

A infância é um período de transição, o crescimento do indivíduo para a vida adulta, em que o sujeito sai de uma inexistência e adquire forma. E que deve ser entendida não como um objeto passivo de socialização pelas instituições apenas, mas tendo na criança um “ator social”, ou seja, que possui autonomia e integra os processos de socialização, representando algo positivo e constitutivo para uma sociedade (SIROTA, apud Qvortrup, 1994; Corsaro, 1997).

Historiador estudioso da Idade Média, o francês Philippe Ariès (1914-1984) entende infância como um conjunto de práticas sociais da criança socialmente construída e que se altera conforme as circunstâncias culturais e históricas. Suas análises focam iconografias do período medieval, época em que a criança sequer era considerada nas discussões. Não que fossem negligenciadas ou abandonadas; é que não existia uma consciência sobre o que ou quem era a criança. Para se ter ideia, assim que ela não precisasse mais dos cuidados e atenção da mãe, depois de passar pela amamentação e já saber

falar, por volta dos sete anos de idade, era imediatamente inserida na sociedade dos adultos e daí não se distinguia mais destes (Ariès, 1981). Ela era um “adulto em miniatura”, segundo Ariès, ou “homúnculos”, “seres humanos miniaturizados” ou “seres sociais em trânsito para a vida adulta”, três definições segundo Sarmento & Gouvea (2008). Somente a partir do século XVII houve um “sentimento da infância” na mentalidade dos adultos, com o crescimento do número de escolas, e a noção coletiva de que a criança deve ser protegida e orientada pelos adultos, segundo Ariès. Ideias essas reforçadas no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), marco regulatório legal dos direitos das crianças e adolescentes no Brasil, instituído pela Lei 8069, de 13 de julho de 1990, a partir dos preceitos da Constituição de 1988 e do antigo Código de Menores, de 1979.

Analisemos Ygor, de *Campo Grande*, sob o ponto de vista do ser social em trânsito para a vida adulta e que ao mesmo tempo não tem seus direitos de segurança familiar assegurados. Ele sofre abuso ao ser abandonado pela mãe no meio da cidade. O abandono é uma das principais causas da criminalidade infantil (Schelb, 2004). A violação dos direitos das crianças está caracterizada no artigo 5º do ECA, que diz que “nenhuma criança ou adolescente será objeto de qualquer forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão, punido na forma da lei qualquer atentado, por ação ou omissão”. O ECA diz que as crianças são sujeitos que devem ser tratados com dignidade e ter acesso à autonomia e à informação, como qualquer indivíduo.

Ygor está sujeito a diferentes graus de violência e incivilidade, ambas em âmbito familiar, o que faz surgir a importância de uma discussão sobre a “criança vítima”, que reverbera na problemática do controle social e da proteção à infância (SIROTA, p.14). Sabe-se que a construção social e cultural aponta mudanças significantes que ressignificam as sociedades e, portanto, o entendimento sobre infância, para reconhecer quem são as crianças e se elas têm poder como atores sociais com direitos de participação (LOSER, 2009, p.8). O cinema, assim, colabora como um potente veículo de comunicação imagética para analisar a criança como “ator social” com protagonismo na vida em sociedade.

Análise fílmica do filme *Campo Grande*

A metodologia escolhida para discutir o personagem Ygor, de *Campo Grande*, e sua relação com o mundo, nesse artigo foi a análise fílmica, em que se buscará, segundo Manuela Penafria (2009), explicar funcionamento dos longas-metragens para propor uma interpretação por meio da decomposição de elementos visuais ali presentes, como enquadramento, som, planos, sequências e a história em si, estabelecendo um entendimento desse conjunto. Para Manuela Penafria, a análise fílmica colabora para compreender a práxis cinematográfica, a partir de quatro formas de análise, que serão adotadas nessa pesquisa: análise textual (por meio dos códigos visuais, como cores, formas, ou seja, a imagem em si); de conteúdo (tema do filme); poética (sensações e sentidos que o filme provoca quer provocar); e de imagem e som (planos, enquadramentos, uso de trilha, sons etc).

A análise fílmica consiste em recortar fragmentos ou sequências inteiras de um filme e decompô-lo em elementos constitutivos, a partir de um roteiro do que se pretende discutir. Para Vanoye & Goliot-Lété (1992), a análise fílmica é “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”.

Analisar filmicamente uma obra de natureza cinematográfica é partir do princípio que há um “texto fílmico” ali presente, e dele há que apreender uma desconstrução etapa por etapa, para no final obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Para isso é necessário certo distanciamento

da obra. Numa segunda etapa, faz-se necessário estabelecer vínculos entre os elementos isolados e como eles se associam, “se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento” (Vanoye & Goliot-Lété, 1992, p.15). Outro ponto importante para a análise fílmica, segundo os autores, é que quem analisa assume um controle sobre a obra, ou seja, é um processo de criação do analista, que pode trazer algo a mais para o filme, e à sua maneira, fazer com que ele exista. No entanto, toma-se o cuidado para que não haja uma fabulação pessoal, criando uma hipótese falsa ou um inevitável “achismo”, que podem comprometer o resultado da análise.

A análise fílmica envolve um olhar criterioso do analista, já que o cinema, pelas palavras de Turner (1997), é um complexo de sistemas de significação, e para entender os significados de um quadro, de uma cena ou do filme inteiro, é de fundamental importância fazer uma combinação entre ritmo, fotografia, trilha sonora, edição, entre outros elementos.

Para se fazer a análise fílmica de *Campo Grande* foram escolhidas três cenas da obra em que será possível discutir a composição do perfil e do comportamento do protagonista Ygor, relacionando-a aos teóricos do campo da Sociologia da Infância e da representação da criança no cinema. As cenas selecionadas trazem a saga do garoto, do abandono à tentativa de se reencontrar com a mãe, passando por uma série de dificuldades pessoais, desencontros e angústias. São elas:

Cena 1: Do lado de fora do condomínio, o garoto Ygor vê a irmã pequena, Rayane, sair do prédio. Eles conversam e andam juntos pela cidade do Rio de Janeiro, sob um trânsito agitado (Trecho entre 11’ e 14’ do filme)

Cena 2: Os irmãos Ygor e Rayane tomam banho no apartamento de Regina, que os acolheu; eles conversam com os adultos ali presentes (Regina e sua faxineira), e vão dormir num cômodo, sozinhos; é tarde da noite, eles falam que tem saudades da mãe, enquanto ouvem assustados fortes trovões. Tentam fugir do apartamento, mas acabam brincando e dançando na lavanderia (Trecho entre 20’ e 23’ do filme)

Cena 3: Ygor reencontra a irmã em um abrigo para crianças, dá um forte abraço nela, e a entrega um presente que acabara de comprar com Regina. Os irmãos demonstram estar bem amparados naquele local, enquanto aguardam a chegada da mãe, que está em frente ao condomínio onde Regina reside (Trecho entre 97’ e 104’ do filme)

Figura 1: Cena 1, os irmãos Ygor e Rayane, após serem abandonados, andam sozinhos em Ipanema



Fonte: Print do filme pelo autor

No trecho recortado acompanhamos o abandono dos irmãos Ygor e Rayane pela mãe, que deixou as crianças em frente a um condomínio de classe média em Ipanema. A menina se esconde do porteiro do condomínio, e ao avistar o irmão do lado de fora, corre para um abraço. Os dois saem pela rua, sozinhos, num trânsito caótico, cruzando obras em construção e conversando sobre onde estão e onde está a mãe.

Nessa cena vê-se a cumplicidade dos irmãos. Ygor é esperto, fala bastante e conduz a irmã (por ser mais velho que ela). O enquadramento utilizado pela cineasta Sandra Kogut investe ora em planos americanos, que denotam essa proximidade entre os dois personagens em cena, quando trocam abraços calorosos e se emocionam juntos, ora em planos distanciados, quando caminham pela cidade grande, cujo objetivo é causar incômodo ao acompanhar aqueles dois pequenos abandonados na metrópole em movimento, no agito típico da paisagem urbana – para intensificar essa angústia, os sons ali apresentados na edição do filme são de buzinas de carros, motos aceleradas, britadeiras trabalhando sem parar. A câmera acompanha atenta essa pequena jornada das crianças, caminhando por Ipanema, à espera de respostas; percebe-se que elas têm medo e querem chegar em casa logo. É um retrato dos vulneráveis, das milhões de crianças marginalizadas que sofrem abandono dos pais (e na cena, vale frisar que elas caminham sozinhas pelas ruas, sem ninguém se importar – são “seres invisíveis” pelos olhos da sociedade).

As crianças brasileiras passam pelo trauma do abandono desde o século XVIII, por razões diversas, segundo Venâncio (2010), como a situação-limite causada pela pobreza, a morte de pais ou parentes próximos das crianças, de pais e famílias que empobreciam e não tinham condições de criar seus filhos, e assim os abandonavam nas ruas. No filme não fica evidente os motivos do abandono de Ygor e Rayane pela mãe (até porque a mãe só aparece nos minutos finais, de costas, e troca rápidas palavras com o porteiro do condomínio onde as crianças estavam). Mas pelas características dos personagens, deixados sujos na porta do condomínio, pode-se crer em uma situação-limite de empobrecimento dos pais que não tem condições mais para criá-los.

Reportagem do dia 20 de junho de 2020, do site Observatório do Terceiro Setor, traz números alarmantes: o Brasil contabilizou, segundo dados do levantamento do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (Ibre/FGV), a partir da base de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua (Pnad Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 4,4 milhões de crianças em situação de extrema pobreza em 2019. O número representa 11,5% de crianças de zero a 13 anos de idade, que é o caso dos irmãos Ygor e Rayane, e estas vivem com renda domiciliar per capita inferior a R\$ 150 mensais - com a pandemia do Covid-19, a partir de 2020, os números podem ser maiores. Já sobre crianças em situação de rua, o mesmo Observatório do Terceiro Setor, que é uma agência brasileira de conteúdo multimídia com foco em temática social e direitos humanos, publicou, em 08 de julho de 2020, reportagem destacando que o Brasil contabilizou, em 2020, 70 mil crianças abandonadas pelos bairros de grandes e pequenos centros urbanos. O estudo foi desenvolvido ONG Visão Mundial, que atua no país desde 1975 e atende milhões de pessoas em comunidades empobrecidas.

Figura 2: Cena 2, Ygor e a irmã, tentam fugir do apt de Regina e acabam cantando na lavanderia, à noite



Fonte: Print do filme pelo autor

Acolhidos no apartamento de Regina, as crianças vão tomar banho, auxiliados pela faxineira daquela mulher. Percebe-se que Regina, uma mulher de meia-idade em processo de separação conjugal, não tem paciência, é uma mulher austera e deixa a responsabilidade das crianças para sua auxiliar. Ygor e Rayane, logo depois do banho, vão dormir num cômodo dos fundos. A chuva cai lá fora, e fortes trovões causam medo nos pequenos, que não conseguem fechar os olhos e ficam conversando por algum tempo. Nessa cena, filmada num quarto escuro (que favorece o sentido do medo das crianças), os irmãos voltam a se questionar sobre o paradeiro da mãe, conversam em voz baixa que querem ir embora. Rayane é mais assustada que Ygor, que controla melhor a situação. Até que os dois resolvem fugir do apartamento por uma janela da lavanderia. Eles seguem com todo cuidado até lá, para não serem vistos ou ouvidos; quando percebem que será difícil deixar o local, passam a cantar, dançar e brincar na lavanderia, no escuro. Sandra traz ali elementos que realçam a liberdade da criança, de se soltar e ser feliz, mesmo diante das adversidades todas apresentadas até o momento (trovões, escuro, falta da mãe, sozinhos num lugar desconhecido).

Nessa cena evidencia-se o “herói simpático” de Morin (2002), um garoto esperto, ágil nas decisões, cheio de sonhos e que se expressa bem. Tem forte presença de cena e apresenta as qualidades desse “herói simpático”, segundo Morin (2002), ou seja, cativante, o que faz com que o público se identifique de imediato com ele. Mesmo diante das duras circunstâncias e com a condição social em que é posto, Ygor é um sonhador, atento aos detalhes que o circunda. Perspicaz, domina a cena, conquista o público com seu sorriso e interesse com que enxerga a vida. Cria-se forte empatia por ele – que chega até a conquistar Regina, que é uma mulher autoritária e que enfrenta uma delicada crise. Tem um perfil terno e delicado, que se expressa bem, por ser um garoto de oito anos, e apresenta inteligência pulsante. Para Morin, “o herói simpático, tão diferente do herói trágico ou do herói lastimável, e que desabrocha em detrimento deles, é o herói ligado identificativamente ao espectador. Ele pode ser admirado, lastimado, mas deve ser sempre amado” (MORIN, 2002, p.92).

O espectador torna-se íntimo de Ygor e sente o drama pessoal do garoto. Pela narrativa e construção técnica do filme, o público é convidado a vivenciar a angústia do personagem, abandonado na cidade grande, sem notícias da mãe, e amparado por uma total desconhecida.

Figura 3: Cena 3, onde vemos Ygor reencontrar a irmã na creche e dar a ela um presente



Fonte: do autor

Nos quatro minutos finais do filme, Ygor chega a um abrigo infantil em Jacarepaguá, onde a irmã Rayane está alojada. Ele carrega um presente, ao vê-la dá um forte e emocionante abraço nela, e entrega o embrulho. A menina abre, enquanto conversa com ele. Os dois parecem estar bem amparados naquele local, à espera da mãe. Esta é mais uma sequência que demonstra a afetividade e

a cumplicidade dos irmãos, que juntos aguardam o retorno da mãe, tomados por um forte senso de esperança. Eles não estão tristes, pelo contrário, demonstram ansiedade para logo retornar para casa.

Regina acompanha de longe o reencontro dos irmãos e conversa com uma funcionária daquela instituição. Várias crianças brincam ao som de “Rebolation”, uma delas invade a câmera dançando freneticamente, porém os irmãos, sentados numa cadeira, não se interessam pelo calor do ambiente. Os dois alimentam um sonho maior.

Apesar de conter um desfecho ambíguo, *Campo Grande* termina sob a estrutura universal de “happy end”, relacionado a uma das possibilidades que Morin (2002) intitula de “esperança da felicidade”. Os irmãos Ygor e Rayane estão no abrigo para crianças, sob cuidados, e numa cena paralela vê-se a mãe retornando ao condomínio para buscar os filhos. Ela recebe a informação de que os dois se encontram em uma instituição, guarda na memória o endereço para buscá-los e segue em frente. Será que as crianças reencontrarão a mãe? Será que aquela mulher, que tem um bebê recém-nascido no colo, realmente irá até o abrigo em Jacarepaguá rever os filhos? Não sabemos... A mensagem que paira no ar é a possibilidade de um encontro real, a tal “esperança da felicidade”, e devido ao final aberto, cada espectador cria o seu próprio desfecho.

CONCLUSÃO

Nesse artigo científico procurei uma breve reflexão sobre a construção da criança empobrecida e abandonada no cinema de Sandra Kogut, por meio de uma discussão acerca do personagem Ygor, de *Campo Grande* (2016). Vimos como a figura da criança foi retratada, desde o abandono da mãe ao encontro dela com Regina, e os laços que lá se estabeleceram. Essa é a realidade de milhares de crianças pelo Brasil afora, rejeitadas por suas famílias devido a uma situação-limite/extrema, e que sozinhas têm de sobreviver nas ruas.

Procurei recortar três cenas do filme com o protagonista Ygor para relacioná-las a teóricos e a reportagens que discutiam as crianças abandonadas, a construção social da infância e o cinema de denúncia social no Brasil, com a proposta também de mostrar o processo criativo da cineasta Sandra Kogut. O artigo procurou relacionar a criança ao cinema de denúncia social, ela marginalizada em seu contexto de pobreza, abandono social, dor e todos os tipos de sofrimento (físico e emocional) que os mais vulneráveis enfrentam.

O resultado da pesquisa aponta que o cinema pode ser uma ferramenta poderosa de imagem e discurso para debater a situação das crianças empobrecidas no Brasil, e assim abrir espaço para reflexão do espectador.

REFERÊNCIAS

- _____. **Abandonados:** Brasil tem 4,4 milhões de crianças vivendo na miséria. Disponível em <https://observatorio3setor.org.br/noticias/abandonados-brasil-tem-44-milhoes-de-criancas-vivendo-na-miseria>. Acesso em 01/06/2021
- _____. **Pequenos invisíveis:** 70 mil crianças vivem nas ruas do Brasil. Disponível em <https://observatorio3setor.org.br/noticias/pequenos-invisiveis-70-mil-criancas-vivem-nas-ruas-do-brasil>. Acesso em 17/07/2021
- _____. **Sociologia da infância:** correntes e confluências. In: SARMENTO, M.; GOUVEA, M. C. S. (Org.). Estudos da infância: educação e práticas sociais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. RJ: Editora Guanabara, 1981.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP, Papirus Editora, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM Editores, 2018
- GOMES, P. E. S. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996, 2ª. Ed
- JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal**, a estética do grotesco e a globalização da miséria. Revista Alceu - v.8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX:** o espírito do tempo 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense, 2002, 9ª ed
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes:** conceito e metodologia(s). In: VI Congresso Sopcom, 2009, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa
- PIRES, M.C.F & SILVA, S.L.P. **O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo**. Revista Cedes, Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, abr.-jun. 2014
- SCHELB, G.Z. **Violência e criminalidade infanto-juvenil**. Intervenções e encaminhamentos: Brasília, 2004
- SILVA, A.A. **A infância no cinema:** estética, políticas e poéticas. In: VI Congresso Sopcom, 2009, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa
- SILVA JUNIOR, A.C. **Cinema novo brasileiro e representações sociais:** diálogos entre sétima arte e sociologia. Sinais - Revista Eletrônica – Núcleo de Estudos e Pesquisas Indiciárias, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil, vol.2, n.1, junho/2015
- SIROTA, Régine. **Emergência de uma sociologia da infância:** evolução do objeto e do olhar. Cadernos de Pesquisa - Revista Éducation et Sociétés, nº 112, p. 7-31, março 2001.
- VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP, Papirus Editora, 2008, 5ª.ed
- VENÂNCIO, R.P. **Uma História social do abandono de crianças:** de Portugal ao Brasil: séculos XVIII-XX. São Paulo: Alameda Editorial; 2010

A IMPORTÂNCIA DAS MULHERES NA HISTÓRIA DA ARTE

Silvina Maria dos Santos (UNAR)¹

RESUMO

Este artigo traz um recorte de uma pesquisa que teve como principal objetivo o levantamento bibliográfico das mulheres na história da arte. A compreensão das obras e trajetórias de mulheres artistas esbarra, necessariamente, no problema de lacunas historiográficas, uma vez que não foram objetos de estudos monográficos, não representaram em mostras de caráter individual ou coletivo, não deixaram registros memoráveis, logo não pertenceram à história, fato que é explicado, por alguns críticos, como resultado lógico de baixo nível estético de suas produções. As mulheres foram por muito tempo subjugadas, criticadas, menosprezadas, brigando por espaço no mundo da arte. Vindo a contribuir com parte notória na história da arte, com suas produções na vida artística, intelectual e cultural na nossa sociedade que não poderiam passar despercebidas - lacunas que ficaram sem preencher por anos -, pois as mulheres eram consideradas amadoras e proibidas de participar da academia Imperial, que ocupada, profissionalmente, por muito tempo, somente por homens. O processo do amadorismo ao profissionalismo foi longo e envolveu transformações diversas no campo artístico. Buscamos evidenciar o trabalho de várias artistas que foram esquecidas pela história, que sofreram com a crença na inferioridade intelectual feminina. Artistas que permaneceram por muito tempo nas sombras e tiveram suas obras desvalorizadas de forma considerável. A pesquisa relata a história de artistas femininas, por períodos, desde a Pré-História ao Modernismo. A despeito da recusa da crítica especializada em reconhecer o seu valor estético, hoje podemos aventar o valor das obras de Sononisba Anguissola, Artemisa Gentileschi, Rosalva Carriera e Anita Mafalotti, mulheres que contribuíram para abertura de caminhos capazes de romper os mecanismos de exclusão e segregação.

Palavras-chave: História. Arte. Mulheres artistas.

¹ Acadêmica de Pedagogia. Este trabalho é fruto de TCC, apresentado junto ao curso de Licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Centro Universitário de Araras Dr Edmundo Ulson, ao ano de 2021, sob orientação do Prof. Aline Campos.

INTRODUÇÃO

Abordando este tema como pesquisa, pode ser observado a grande lacuna bibliográfica na história das mulheres, que foram por muito tempo apagadas no mundo da arte, sendo, por um longo período, consideradas amadoras, as mulheres precisavam se autoproclamarem artistas em busca do reconhecimento.

Essa pesquisa vem a contribuir com parte notória da história da contribuição das mulheres à vida artística, intelectual e cultural da nossa sociedade, que não deve passar despercebida. Uma lacuna gigante de fato ao não contemplar nenhuma tela ou escultura de artistas mulheres, até hoje excluídas do cânone acadêmico.

O entrelaçamento da obra histórica de homens e mulheres mostra como o profissional (homem) construiu seus padrões de excelência ao se diferenciar de um outro (mulher), inferior, indigno e trivial. Muito se questionava se haviam mulheres artistas antes das modernistas, desconhecimento que pode ser sanado com pesquisa documental, mas que pode vir a reforçar a ideia de ausência de mérito, excepcionalmente, para negar às mulheres o pertencimento da categoria de artista.

Reescrever a história das artistas femininas é, de fato animador, podendo ser uma empreitada metodologicamente mais ampla, que, para sua concretização, depende de posturas valorativas que conformam a própria disciplina denominada história da arte. Sendo assim, os esquemas classificatórios não podem ser tomados como verdade trans-históricas, mas sim, usadas como indicadores de valores culturalmente determinados, os quais iremos por meio desta pesquisa, desmistificar, desvendando como exercem o feito de um poder simbólico, mas que se torna eficaz na medida em que conta com o consentimento dos denominados.

Na realidade, ao recuperar, na origem, o desenvolvimento do rótulo de artista mulheres como amadoras, se abrem caminhos capazes de romper mecanismos de exclusão e segregação que seu uso opera, assim reescrevendo seus contextos, no que foram omitidos.

A RENASCENÇA: O COMEÇO DA ARTE MODERNA

A Renascença marca o começo da pintura moderna. Iniciou-se em Florença, no início de 1.400, se estendendo à Roma e Veneza, e, em 1.500, ao resto da Europa, atingindo os Países Baixos, Alemanha, França, Espanha e Inglaterra, em um movimento que ficou conhecido como Renascença do Norte.

Os elementos em comum foram as redescobertas da arte e da literatura da Grécia e Roma, bem como o estudo científico do corpo humano, do mundo natural e a intenção de reproduzir, com realismo, as formas da natureza.

Com o advento dos novos acontecimentos técnicos, como o estudo da anatomia, por exemplo, os artistas evoluíram na arte de pintar retratos, paisagens, motivos mitológicos e religiosos. Em virtude do desenvolvimento das técnicas de pintura, seu prestígio aumentou, chegando ao auge na Alta Renascença.

Durante esse tempo, a Reforma Protestante diminuía o domínio da igreja, resultando na diminuição de estudos de um Deus supremo, partindo para o estudo do homem. Com a descoberta das inovações técnicas e das obras de arte, possibilitaram-se novos estilos para representar a realidade.

Os quatros grandes passos foram as mudanças de pintura a têmpera, em painéis de madeira e afresco em paredes de alvenaria para pintura a óleo, em telas esticadas, o uso das perspectivas dando

peso e profundidade à forma, o uso de luz e sombra em oposição a linhas desenhadas e as composições piramidais na pintura.

Como artista mulher de destaque no período renascentista, podemos destacar Sofonisba Anguissola, nascida entre 1532 e 1538, sendo a filha mais velha entre sete irmãos. A família Anguissola pertencia à pequena aristocracia cremonense, mas era uma família com formação suficiente para que os pais oferecessem educação completa, possibilitando o acesso à arte. Ela começou a estudar no ateliê, aproximadamente entre 1550 e 1559, destacando-se na pintura de retratos.

Como pintora moderna no século XVI, por mais que se destacasse no quesito de qualidade artística, tinha que se restringir à outras denominações, como pintora religiosa, de natureza morta, ou pintora de retratos, que foi na qual mais se concentrou.

A restrição no campo de ação das pintoras dessa época vai além. Elas precisavam praticar arte antes de serem reconhecidas, e atuavam muito no âmbito da família, retratando pinturas da mesma.

Essas obras foram objetos de estudos, pois, felizmente, alguns estudiosos se voltaram para isso. Em 1985, ocorreu em Cremona uma exposição realizada por Giuli Bora, dedicada à obra de Bernardino Campo, mestre de Sofonisba, que apresentou algumas obras da artista, sendo o ponto de partida para numerosos estudos.

Durante a sua juventude na Itália, até 1559, Sofonisba pintou basicamente autorretratos e retratos de família, mas isso não impediu que ela trabalhasse sua criatividade. Um dos seus quadros mais famosos é uma partida de xadrez em grupo, de suas irmãs.

A obra juvenil de Sofonisba deu-lhe fama, apesar da pintora se fazer encantar por suas próprias obras, seu pai tinha um importante papel em promovê-la. Foi ele quem conseguiu que Sofonisba e suas irmãs estudassem no atelier de Bernardino Campi. Devido à fama de Sofonisba, o Duque de Sessa, representante de Felipe II, que estava prestes a se casar com Isabel de Valois, a chamou para ser dama de companhia da futura rainha, seguindo para a corte entre 1559 e 1560.

Na corte, a pintora cremonense realizou diversos retratos de Isabel de Valois. Teve que se adaptar às normas contemporâneas do retrato de corte espanhol. Por outro lado, levou consigo algumas características de suas primeiras obras. No fim da vida ela também pintou temas religiosos, embora muitos tenham sido perdidos. Anguissola tornou-se uma rica patrona das artes após o enfraquecimento das vistas, e, em 1625, morreu aos noventa e três anos de idade, em Palermo.

BARROCO

O estilo que sucedeu o Renascimento foi o Barroco. Um estilo que não é tão fácil de se identificar como foi possível nos estilos que o antecedeu, pois, até o Renascimento, os artistas e os arquitetos usavam as mesmas formas básicas, como colunas pilastras, cornijas, entablamentos e molduras inspiradas em ruínas clássicas, segundo História da Arte (Grombich, 1985, p. 269).

A palavra “barroco” foi um termo empregado pelos críticos de um período ulterior, que lutaram contra as tendências seiscentistas e queriam expô-la ao ridículo. Barroco significaria algo realmente absurdo e grotesco, era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas, a não ser do modo adotado pelos gregos.

No período barroco pode ser destacada a artista Artemisia Gentileschi, que nasceu em 08 de julho de 1593. Artemisia foi a primogênita entre os seis filhos de Prudenza Montore e Orazio Gentileschi. Teve sua vida marcada por um processo aberto pelo seu pai contra o pintor Agostini

Tassi, acusado de violentá-la durante um ano por volta de 1611. Tassi e Orazio realizavam juntos a pintura *Cassino dele muse*, no palácio Rispigliosi, Tassi se aproveitava da ausência de Tutia, quem cuidava de Artemísia e a abusava sexualmente.

Este acontecimento traumático irá refletir diretamente nas pinturas de Artemísia. Após Tassi ter saído do processo, que foi encerrado com uma condenação superficial, devido o tempo em que ocorreram os abusos, a pintora foi acusada de amante, não de vítima. Ela sai de Roma e vai se estabelecer em Firenze, com seu marido Pietro Antônio Stiattesi, em uma união articulada pelo pai a fim de limpar sua imagem.

Artemísia retratou toda a sua indignação em suas pinturas, se autorretratando, em sua grande maioria, através das mulheres célebres ou inserida em contextos bíblicos. Ela colocava todo o seu drama pessoal enquanto força motivadora das escolhas das temáticas retratadas em sua obra. As pinturas que reproduziu após o episódio de estupro, demonstram força expressiva de sua linguagem, passando a assumir características próprias, principalmente quando as heroínas retratadas eram as famosas personagens bíblicas, manifestando sua revolta à condição de condenação por seu sexo. O talento de Artemísia pode ser comprovado pelo fato de ter sido a primeira mulher aceita na Academia de Belas Artes em Florença, na Itália, a mesma pela qual passou Michelangelo. Ela sofreu muito com a indiferença e a rejeição do mundo artístico de sua época por ser mulher e passou pela humilhação de ver a autoria de seus quadros atribuídos a seu pai e outros artistas masculinos.

Demorou muito tempo para que seu valor artístico fosse reconhecido, pois mesmo depois de morta, durante séculos, foi considerada apenas uma curiosidade, uma raridade exótica e menor na história da arte. Artemísia chegou a ter um pouco de fama, mas após a sua morte em 1654, na cidade de Nápoles, caiu no esquecimento. Apenas na metade do século XX que sua arte começou a ser novamente apreciada por alguns críticos e assim seu nome reavivado.

ROCOCÓ

O Rococó começou no começo do século XVIII, período em que a predileção por cores se sucedeu ao gosto mais robusto do Barroco e que se expressou em alegre frivolidade.

Podemos considerar o Rococó um exacerbamento do Barroco no aspecto formal, devido a profusão de detalhes, curvas e contracurvas, sendo considerado o estilo da nobreza, que buscava na arte o essencialmente estético, caracterizado pelas linhas leves e graciosas em tom pastel que iluminavam os aristocráticos personagens em luxuosos ambientes.

O Rococó se prolongou por todo o século XVIII, tendo seu apogeu durante o reinado de Luís XV. O elemento mais característico do Rococó é a rocalha. Uma derivação da palavra francesa *rocaille* (concha), artifício muito usado na decoração na época, em formas estilizadas pelos decoradores. Sobreviveu até os fins do século XVIII, quando foi substituída pelo racionalismo do estilo Neoclássico.

A artista de destaque desse período é Rosalba Carriera. Ela nasceu no final do século XVII, em uma época em que o fazer artístico e os ambientes dos ateliês eram exclusivos dos homens. O estudo da anatomia humana e dos nus era inimaginável no currículo de uma mulher, sobrando para elas a natureza morta e os retratos.

Ela seguiu seu caminho aproveitando a experiência da realização de desenhos para bordados que fazia para a sua mãe. A técnica exigia muita precisão e concentração e assim ela foi dando seus primeiros passos no mundo da arte.

A formação de Rosalba e suas irmãs foi extremamente importante para o que viria posteriormente. Elas receberam uma ótima educação com lições de música, filosofia, pintura e línguas, o que não era muito acessível à época.

A precisão desenvolvida com os bordados ajudou Rosalba a se especializar na realização de miniaturas, pintando em osso e marfim. As decorações eram aplicadas em porta joias e nas caixinhas que guardavam tabaco. O que era moda na época, hoje é uma preciosidade dos acervos dos museus no mundo inteiro.

Mas o que fez Rosalba se tornar famosa em toda a Europa, foram as técnicas do pastel. Ela inaugurou um novo estilo, o rococó, que trazia consigo delicadeza, elegância e graça, atributos íntimos à sua personalidade. Ela foi criando seu próprio espaço, pintando retratos de personalidades, nobres e monarcas não precisando competir com os homens, que se dedicavam, principalmente, aos retábulos dos altares das igrejas e afrescavam os palácios e as vilas venetas.

Rosalba e suas irmãs Ângela e Giovana foram grandes empreendedoras. Construíram um ateliê e administraram com muita habilidade, em uma época com pouca liberdade para as mulheres. Elas construíram relações com membros da alta sociedade europeia, a quem vendiam seus quadros.

Em 1720, já estável na carreira, Rosalva foi para Paris com sua mãe e uma das irmãs. O povo parisiense fazia muita questão de conhecê-la, pois ela fazia os mais belos quadros. Em Paris, a artista fez 76 quadros e 21 miniaturas.

Foi em seu atelier veneziano que Rosalva teve os seus melhores momentos. Lá, retrata outras grandes mulheres venezianas de sua época, com as quais teve grande amizade: a cantora Faustina Bordoni, a bailarina Campanini e a poetisa Bergali.

Em seus últimos anos de vida, Rosalba sofreu uma perda gradual da visão, o instrumento que a tornou uma das maiores artistas de todos os tempos. Morreu em 1752 com 82 anos de idade, ao lado de sua fiel irmã Giovana.

MODERNISMO

Em torno do final de 1800 a começo de 1900 as mulheres foram criando notoriedade. Não haviam muitas exposições oficiais, mas, mesmo assim, foram crescendo individualmente, evidenciando, assim, críticas pormenorizadas, ou ao menos circunscritas, às suas produções e não somente às suas parcerias conjugais.

No Modernismo pode ser destacada a pintora brasileira Anita Mafalhti. Ela iniciou a aprendizagem das primeiras técnicas de pintura com sua mãe, que, após a morte de seu marido, dava aulas de pinturas e línguas para sustentar a família. Estudou entre 1910 e 1914 na Alemanha e entre 1915 e 1916 nos Estados Unidos.

Sua primeira exposição individual aconteceu em São Paulo, em 1914, mas foi em 1917 que ela se tornou conhecida em uma exposição protagonizada pela artista, que foi alvo de críticas severas escritas por Monteiro Lobato. A partir desta publicação, vários artistas denominados modernistas e outros alardeavam em defesa da jovem incompreendida, que após as duras acusações sofreu um grande retrocesso em seu processo criativo. A pintora foi por décadas avaliada como uma vítima incontestável do escritor, como segue texto de Mario da Silva Brito, bibliografia amplamente citada nos estudos de artes brasileiras:

O fato é que o artigo de Monteiro Lobato, *béguin* de um grande jornal e já bastante conhecido produziu resultados desastrosos e prejudicial a artista atacada, [...]. A mais dolorosa das consequências, foi sem dúvida, a de perturbar a evolução da artista,

abalar- se a confiança em si própria, pô-la em choque mais ainda com os seus – e o que é principal – consigo mesma. Foi sobretudo feri-la de tal modo que, em uma exposição seguinte, desse a impressão duma artista que tivesse perdido a própria alma. O fato é que quando viu a modernista que apresentava com repudiada com insulto e cada gargalhada besta que nem seria da Assistência não parando mais no ar. Anita Mafalhti fraquejou. (SIMIONI, 2008, PÁGINA 79)

Monteiro Lobato foi divulgado por muitos com a imagem de um algoz e como um mau pintor, frustrado, e sem legitimidade para julgar os arroubos da jovem pintora.

Em 1922 participou junto com seu amigo Mário de Andrade da Semana da Arte Moderna, no qual integrou o *grupo dos cinco*. Entre 1923 e 1928 morou em Paris, para aprimorar seus estudos. Retornou para São Paulo em 1928, passando a lecionar desenho na Universidade Mackenzie até 1933. Em 1942 tornou-se presidente dos artistas plásticos de São Paulo, e entre 1933 e 1953 passou a lecionar nas dependências de sua residência. Veio a falecer em São Paulo, dia 06/11/1964, aos 74 anos de idade.

CONCLUSÃO

Realizando este trabalho de pesquisa, foi possível perceber que as mulheres foram, por muito tempo, subjugadas, criticadas, menosprezadas, tendo que sempre brigar por espaço no mundo da arte. O processo do amadorismo ao profissionalismo artístico foi longo e envolveu transformações de ordens diversas no campo artístico. As conquistas educacionais e o declínio da supremacia acadêmica, alimentado pelas contestações de novos grupos artísticos e o crescimento paulatino de um mercado paralelo, formaram, por assim dizer, o lastro estrutural dessas mudanças.

Procurei, ao longo deste trabalho, evidenciar o trabalho de várias artistas que foram esquecidas na história, consideradas amadoras, sofrendo pela crença na inferioridade intelectual feminina. As artistas acadêmicas permaneceram por muito tempo nas sombras e suas obras sofreram uma dupla desvalorização.

As hipóteses de esmaecimento das carreiras femininas, a saber, o tardio ingresso na academia e o papel desempenhado pela noção do amadorismo propagada pelas críticas, são úteis apenas para um determinado período cultural, no qual o academismo dominou como instância central. O certo é que qualquer interessado em seguir adiante com tais temas e perguntas, necessitará de uma atitude crítica em relação às categorias de época. As noções com que foram julgadas as obras das artistas não são dados impenetráveis, mas dados que precisam ser colocados em xeque, o que implica em uma revisão constante do próprio cânone da história da arte, afinal, este é o grande responsável, tanto pela inclusão de alguns artistas, como pela exclusão de outros.

REFERÊNCIAS

ARNOLD, D. **Introdução a História da Arte**. Editora Ática.

GROMICH, Ernst.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC,1999

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**; Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008

PEDROSA, Adriano. CARNEIRO, Amanda. MESQUITA. André. **História das Mulheres, histórias femininas**. São Paulo: MASP,2019

A INFLUÊNCIA DO CINEMA NA VIDA E OBRA DO DIRETOR DE TEATRO ANTUNES FILHO

Lucas Sabatini (UNESP)¹

RESUMO

Ser humano cuja dedicação ao teatro se deu até os últimos dias de vida, o diretor Antunes Filho teve sua história marcada por suas peças premiadas, pela originalidade de seu método e pelo experimentalismo de seu Centro de Pesquisa Teatral (CPT), localizado no Sesc Consolação. Além de sua afeição pelas artes cênicas, Antunes tinha inestimável apreço pela cinematografia desde sua juventude. Em 1951, o diretor – com então 21 anos – já participava do curso de cinema do Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Em 1969, o próprio diretor se empenhou nas filmagens de seu primeiro e único longa-metragem produzido: *Compasso de Espera*. Interessava a Antunes Filho, não apenas decifrar os mecanismos que permitiam aos diretores e atores de cinema criarem um universo de imagens e emoções, mas, principalmente, encontrar formas de transpor esse aprendizado para as artes do palco. Afora seu trabalho com o elenco do CPT, o diretor também criou o Curso de Introdução ao Método do Ator – mais conhecido como CPTzinho. Tanto em um quanto em outro, obras de cineastas de todas as partes do globo – como, Alexandr Sokurov, Sergei Parajanov, Tsai Ming-Liang, Andrei Tarkovski, entre outros – sempre serviram de referência aos intérpretes como um meio de expansão de visões de mundo, de repertório interpretativo-performativo, além de fornecer possíveis propostas dramáticas iniciais e fomentar o debate e a discussão teórica sobre a arte, o ser humano e a sociedade. O objetivo deste trabalho é abordar a forte influência do cinema nos processos criativos e formativos de Antunes Filho, procurando apresentar aspectos históricos da vida do diretor em diálogo com depoimentos de ex-integrantes do CPT. A metodologia utilizada no desenvolvimento do trabalho é bibliográfica e analítica. Para fundamentar a pesquisa, foram empreendidas as leituras de importantes estudiosos, como: Milaré (1994; 2010) – principal teórico da obra de Antunes Filho –, Guimarães (1998), Lapera (2012), Batista (2019) e Paula (2014). Ademais, foi utilizada a entrevista de Antunes Filho para o documentário de Amílcar Claro (2002).

Palavras-chave: Antunes Filho. Cinema. Teatro. Arte. Influência.

¹ Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Graduado em Licenciatura em Arte-Teatro pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Ator, diretor, arte-educador e produtor cultural. Fez parte do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), dirigido por Antunes Filho, em 2015.

INTRODUÇÃO

Antunes Filho deixou sua marca e estilo registrados na história do teatro brasileiro. Responsável por montagens como *Blanche* (2016), *Nossa Cidade* (2013) e *A Pedra do Reino* (2006), o diretor jamais se contentou com o sucesso ou os prêmios que obteve. Considerado pela crítica especializada como um dos maiores diretores brasileiros do século XX, Antunes também era, notadamente, reputado por muitos artistas como um verdadeiro mestre. Por suas mãos passaram atores consagrados da TV, do cinema e do teatro, como: Eva Wilma, Giulia Gam, Laura Cardoso, Raul Cortez e Luís Melo.

Para além do teatro, o diretor nutria apreço pela filosofia, pelas artes visuais e, em especial, pela cinematografia. Mais do que admiração por esses materiais produzidos pela inteligência e sensibilidade humana, Antunes reconhecia neles uma fonte importante de referência e pesquisa.

O objetivo deste artigo é realizar um estudo acerca da influência do cinema nos processos criativos e formativos de Antunes Filho. Para tanto, procurou-se apresentar elementos históricos da vida e obra do diretor, além de abordar aspectos relevantes de seu único filme produzido: *Compasso de Espera* (1973).

Importante registrar que este artigo se originou a partir do Trabalho de Conclusão de Curso defendido pelo autor desta pesquisa em 2020 no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio De Mesquita Filho” (UNESP). A pesquisa primeira se debruçou em estudar a pedagogia do Curso de Introdução ao Método do Ator – comumente chamado de CPTzinho – criado por Antunes Filho. A exibição e a análise de filmes faziam parte da proposta curricular do curso.

A metodologia utilizada nesta pesquisa se deu pelo levantamento bibliográfico e de referências (impressas, audiovisuais e digitais) a respeito de Antunes Filho e de seu centro de pesquisa. Ademais, utilizou-se um pequeno trecho de uma entrevista feita pelo autor deste artigo com o ator e ex-professor do CPTzinho, Felipe Hofstatter².

ANTUNES FILHO: BREVE CONTEXTO

Apesar de ser muito conhecido por boa parte da atual classe teatral nacional e mundial, o nome de Antunes Filho ainda é pouco familiar ao grande público distante do meio artístico.

Carmelinda Guimarães em seu livro *Antunes Filho – um renovador do teatro brasileiro* (1998), traça boa parte da vida de Antunes de maneira bastante precisa e cheia de detalhes. Muitas das informações biográficas aqui relacionadas são devidas ao livro dessa importante pesquisadora.

Faz jus a este trabalho também a menção de outro importante pesquisador teatral e um dos principais teóricos da obra de Antunes Filho: Sebastião Milaré. Sua contribuição para este estudo e para a documentação de todo o trabalho do diretor é fundamental.

Nascido no dia 12 de dezembro de 1929 na cidade de São Paulo, José Alves Antunes Filho dedicou praticamente toda sua vida às artes cênicas, tendo deixado seu nome registrado na história do teatro brasileiro como um dos encenadores mais premiados e respeitados. Seu falecimento se deu no dia 02 de maio do ano de 2019 em decorrência de um câncer de pulmão em estágio avançado.

A primeira experiência de Antunes Filho no teatro se deu em 4 de setembro de 1948, como ator no papel de Ernesto na segunda versão da peça *Adeus mocidade...*, de Sandro Camasio e Nino Oxilia, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

² Felipe Andrade Hofstatter (1983). Formado pela Escola de Atores Wolf Maya, é ator e produtor. No CPT foi assistente de direção de Antunes e atuou nas peças Policarpo Quaresma (2010), Toda Nudez Será Castigada (2012), Nossa Cidade (2013) e *Blanche* (2016). Foi também aluno do CPTzinho na edição 2010-2011.

Em seguida, Antunes participou como figurante da montagem histórica de *Hamlet* (1948), com Sérgio Cardoso, em uma temporada realizada na cidade de São Paulo. Entretanto, em 1950, encerrou prematuramente suas pretensões como ator ao ter sido reprovado na seleção de *Nossa Cidade*³, de Thornton Wilder, realizada pelo grupo de teatro da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, e, a partir daí, foi iniciada sua trajetória artística como diretor (MILARÉ, 2010).

Além de sua afeição pelas artes do palco, Antunes tinha inestimável apreço pela cinematografia desde sua juventude. Segundo Milaré (1994, p. 17-18):

Em 1951, vamos encontrar Antunes fazendo um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos estabelecido no Museu de Arte Moderna. Apaixonado pela 7ª arte, rato de cinema e da cinemateca, buscava aprofundar seus conhecimentos dos mecanismos e dos processos que possibilitam criar esse universo de imagens e emoções na tela. Mais tarde iria se aventurar na direção de um filme, mas o cinema não aparece nesta fase de aprendizado impunemente: vai marcar sua linguagem cênica.

Antunes, junto com outras pessoas, entre as quais Fabio Sabag, o qual ele havia conhecido nos encontros realizados no Centro de Estudos Cinematográficos que aconteciam no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), funda o Teatro da Juventude em 1951. O grupo serviu para que, pouco a pouco, Antunes fosse encontrando seu espaço e se fortalecendo como encenador profissional no teatro brasileiro, que estava sendo dominado pelos diretores estrangeiros. Em contrapartida, como existiam poucas companhias profissionais em São Paulo, os críticos de teatro assistiam aos espetáculos de grupos amadores e comentavam em suas colunas, fato que deu mais visibilidade a Antunes, que começava a ser apontado como uma promessa do teatro brasileiro.

Em agosto de 1952, a convite do crítico teatral Décio de Almeida Prado, Antunes aceita entrar para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e exercer a função de assistente de direção. Lá ele permanece até julho de 1953. A partir dessa experiência, inicia-se o período transformador no processo de aprendizado e na visão teatral do diretor (MILARÉ, 2010).

Em novembro de 2013, em entrevista à extinta revista *Brasileiros*, Antunes disse:

Foi ali [no TBC] que passei a ver o espetáculo com outra visão, que era possível fazer alquimismos no palco. O TBC era contemporâneo, algo meio à parte da vida, um sonho. Ali, dava para falar da sociedade, da vida, embora fosse um espaço mais burguês. Mas o conhecimento que tive com esses talentos foi extraordinário. Comecei a ganhar consciência e isso, depois, me levou a ser pedagogo em teatro. (ANTUNES FILHO, 2013 apud PAULA, 2014, p. 25).

Antunes Filho dirigiu muitas dezenas de peças durante toda sua trajetória artística, mas é sabido que sua criação mais importante é *Macunaíma* (1978). Tida como uma das obras-primas do teatro moderno brasileiro, com esta montagem, Antunes Filho inaugura a era dos encenadores-criadores, conforme defende o crítico teatral Sábato Magaldi⁴ (1996). Guimarães (1998, p. 58) afirma que, “com *Macunaíma*, Antunes Filho penetra definitivamente no teatro experimental, e passa a ser um diretor que abre caminhos e pesquisas incansavelmente”. A autora explica que “Antunes queria que o espetáculo fosse marcado pelo ator, e pelo diálogo vivo estabelecido com o público: o teatro do jogo, em que atores jogassem entre si e com o espectador” (GUIMARÃES, 1998, p. 61-62).

³ Antunes Filho viria a dirigir *Nossa Cidade* em uma montagem estreada em 2013 no Sesc Consolação.

⁴ MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 10, n. 28, p. 277-289, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8963>. Acesso em: 14 ago. 2021.

David George, em seu livro *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito* (1990), analisa em profundidade as peças *Macunaíma* (1978), *Nelson 2 Rodrigues* (1984) e *Augusto Matraga* (1986) – todas dirigidas por Antunes Filho. O mesmo autor ainda atesta: “(Antunes) ganhou dezenas de prêmios como diretor de teatro, e dirigiu um filme, também premiado, *Compasso de Espera* (1973), além de inúmeras peças para a TV cultura (GEORGE, 1990, p. 18-19).

Graças ao sucesso de *Macunaíma*, e ao seu reconhecimento como um dos diretores mais relevantes do Brasil, Antunes é convidado pelo Sesc-SP a continuar suas experimentações cênicas na unidade do Sesc Consolação (antigo Sesc Vila Nova). Cria-se, então, em agosto de 1982, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

Quase quarenta anos depois e com montagens memoráveis na sua história, entre elas *A Pedra do Reino* (2006), *Medeia* (2001), *Vereda da Salvação* (1993) e *Romeu e Julieta* (1984), o CPT continua a ocupar o 7º andar do Sesc Consolação. A partir do ano de 2019, infelizmente, sem a presença de seu criador, Antunes Filho.

COMPASSO DE ESPERA

Profundamente influenciado pelo cinema desde muito jovem, Antunes Filho, aos 40 anos de idade, se lançou ao desafio de produzir a sua própria obra cinematográfica. Rodado entre 1969 e 1970, *Compasso de Espera* é seu único filme realizado. Considerável registrar que o longa-metragem só foi lançado oficialmente em 1973⁵ devido à censura federal.

Além da direção, Antunes Filho foi o responsável por assinar o roteiro e arcar com toda a produção do filme. Destaca-se, porém, que, conforme o documentarista e professor de cinema Noel dos Santos Carvalho, o roteiro reflete muito da história de vida do ator principal do filme: “Zózimo Bulbul foi um parceiro na escrita do roteiro, baseado em parte em uma experiência de discriminação vivida pessoalmente.”⁶

Com uma fotografia em preto e branco de Jorge Bodanzky, o filme, rodado em 35mm, possui uma duração total de 98 minutos.

Compasso de Espera marca uma ruptura no cenário cinematográfico da época por discutir racismo quando o Brasil vivia o auge de seu período mais repressor da Ditadura Militar. O enredo da obra gira em torno de um relacionamento amoroso inter-racial. Antunes faz uma extensa crítica ao preconceito de raça que, infelizmente, ainda hoje, é profundamente presente em nosso país.

Por meio de consulta ao site da Cinemateca Brasileira, temos acesso a sinopse:

Jorge, jovem poeta negro, é amante de Ema, diretora de uma agência de publicidade em São Paulo. Numa reunião literária, ele conhece Cristina, branca de família aristocrática. Nasce uma simpatia entre ambos, e quando voltam a se encontrar são surpreendidos por Ema, que provoca uma discussão e o afastamento de Cristina. Angustiado, Jorge procura sua família, depois de meses de ausência, e é repreendido por abandonar sua origem humilde. Encontra novamente Cristina e os dois buscam refúgio para seu amor nascente numa praia distante, onde são humilhados, com revolta e desaprovação pela diferença racial, por pescadores locais. [...].⁷

⁵ Relevante observar que sem a autorização para exibição em circuito comercial.

⁶ CARVALHO, N. dos S. **O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul** – O Inventor Do Cinema Negro Brasileiro. Revista Crioula, [S. l.], n. 12, 2012. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>. Acesso em: 28 ago. 2021.

⁷ COMPASSO de Espera. **Cinemateca**. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=021178&format=detailed.pft>. Acesso em: 07 ago. 2021.

As criações de Antunes Filho sempre visavam abordar o ser brasileiro dentro de seus contextos e conflitos sociais e políticos. Conforme Milaré (1994, p. 4), “a luta de Antunes, desde o início, foi pela disciplina de equipe e pela pesquisa de meios que conduzissem à novas formas. Formas que expressassem a experiência histórica do homem brasileiro”. Não por acaso, ele foi um dos primeiros diretores a realizar um filme tendo um ator negro como protagonista. Zózimo Bulbul – que também foi cineasta, roteirista e produtor – além de dar vida ao papel principal (Jorge), escreve seu nome na história como o primeiro galã negro do cinema.

No ano 2000, em entrevista ao então crítico teatral do jornal *Folha de S.Paulo*, Valmir Santos, Antunes faz uma espécie de revisão estética de sua criação e nos diz que o filme era “muito palavroso”⁸. Conforme Valmir Santos, isso se deve ao “resquício da voga de Jean-Luc Godard no cinema da época”⁹. Na mesma matéria, o próprio protagonista (Zózimo) nos assegura: “o filme foi rodado propositadamente em preto-e-branco. O Antunes explorou esse contraste do cinema japonês para enfatizar a questão do racismo. Não há tons de cinza, tudo é branco e preto”¹⁰.

De acordo com Valmir Santos, o ator Antônio Pitanga – que interpretou o personagem Assis em *Compasso de Espera* – reconhece a responsabilidade intelectual do diretor Antunes Filho ao rodar o filme naquela época: “em vez de se queixar da censura no teatro, ele foi ao cinema e fez uma obra fundamental para o debate do racismo no país, sem fazer concessões”¹¹.

Uma característica marcante do filme são os diálogos constantes. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, de 2 de abril de 1976, Antunes comenta sobre isso: “porque a verborragia é qualidade negativa de uma geração em crise, que não podendo ou não conseguindo agir, deitava falação pelos botequins da vida”¹².

Conforme nos aponta Laperla (2012), Antunes realizou seu longa-metragem muito influenciado pela leitura de *Branços e negros em São Paulo* (1959), de Roger Bastide e Florestan Fernandes. Poderíamos, hoje, pôr em debate o fato de que é um diretor branco fazendo um filme sobre uma temática negra. Todavia, temos em Laperla (2012, p. 203) que:

Compasso de Espera foi dirigido por um realizador branco; mesmo assim, a narrativa do filme e o debate crítico por ocasião de sua exibição foram responsáveis pela projeção de Zózimo Bulbul como um intelectual negro, em um movimento que já vinha ocorrendo desde o início dos anos 1960, de acordo com Carvalho (2006, p. 166-172), que apontou alguns elementos como a africanização de seu nome artístico e seu engajamento na pauta do movimento negro reorganizado à medida que o regime vigente enfraquecia em seu viés autoritário.

Levando-se em consideração o cenário profundamente repressor imposto pela Ditadura Militar, e o predomínio do preconceito por grande parte da elite branca brasileira, é notável o ato de Antunes Filho ao querer trazer à discussão o racismo no Brasil. O diretor estava ciente de que críticas viriam de ambas as partes.

Para aqueles que desejam captar os questionamentos e os aspectos técnicos, estéticos e artísticos da direção empreendidos por Antunes Filho, se faz mais que fundamental que assistam

⁸ SANTOS, Valmir. **O filme solo de Antunes**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 27 maio 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2705200028.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² AVELLAR, José Carlos. **O filme falado**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 abr. 1976. Caderno 8, p. 2.

Compasso de Espera. O debate não se encerra aqui. O longa é passível de muitas camadas de reflexão. É um filme que deveria ser visto por todos.

O CINEMA COMO REFERÊNCIA NOS PROCESSOS CRIATIVOS E FORMATIVOS

Antunes Filho sempre se interessou pelos mais diversos campos de estudo, principalmente as humanidades. No que tange ao cinema, apenas para citar mais algumas de suas referências, o diretor dedicava especial atenção à cineastas como: Ingmar Bergman, Alexandr Sokurov, Sergei Parajanov, Tsai Ming-Liang, Andrei Tarkovski, Lars von Trier.

O pesquisador Lee Taylor de Moura Paula – que também é ator e foi dirigido por Antunes em peças como *A Pedra do Reino* (2006) e *Policarpo Quaresma* (2010) – nos diz que:

O coordenador do CPT foi e continua sendo um assíduo frequentador de exposições, concertos, óperas, cinema e sempre se nutriu de grandes referências teóricas nas mais diversas áreas, o que foi fundamental para seu crescimento artístico. Talvez seja esse o traço mais marcante de sua personalidade e a principal característica presente em sua formação: a incessante busca por aprendizado que possibilitou assim sua emancipação como artista e formador de atores. (PAULA, 2014, p. 25).

Ainda de acordo com Paula (2014, p. 46), temos que “é recorrente identificar em suas obras a presença de referências como [...] Akira Kurosawa, Carl T. Dreyer, Luis Buñuel, Federico Fellini e tantos outros que acabaram se tornando seus mestres à distância”. Em sua dissertação de mestrado, Paula compartilha sua pesquisa também a partir de sua própria experiência de quase 10 anos de convívio com Antunes Filho:

Portanto, é inegável que as referências reunidas por Antunes tiveram grande relevância em seu percurso teatral e também o formaram como artista. Nas palavras do diretor do CPT é possível compreender seu posicionamento com relação ao diálogo que estabelece entre suas mais variadas referências artísticas. Sua posição consciente e madura frente às referências que o inspiram, o ensinam e guiam seu trabalho criativo, revelam não apenas a importância delas como matéria, fonte ou obra, mas, sobretudo, a relevância da relação que constrói a partir delas, reconhecendo esse caminho como um princípio básico do aprendizado. (PAULA, 2014, p. 46).

Como mencionado no início deste trabalho, Antunes Filho foi membro do Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo. Milaré (2010, p. 265) conta que Antunes “[...] ali viu quase tudo do cinema mudo, do expressionismo alemão, do cinema soviético, obras que raramente entravam em cartaz no circuito comercial da cidade”. Antunes, em entrevista a Amílcar Claro para o documentário *O teatro segundo Antunes Filho* (2002), atesta o quão impactante foi para ele ter participado desse centro:

Quando eu entrei no Centro de Estudos Cinematográficos, eu assisti pela primeira vez a *Joana D’Arc*¹³ do Dreyer. Quando eu vi aquilo, da Falconetti, fazendo aquilo, aquele tipo de direção [...], ali eu vi outras possibilidades... que eu não imaginava isso. Então, foi um golpe que eu tive quando vi a *Joana D’Arc*, [...] eu fiquei bestificado.¹⁴

¹³ *A Paixão de Joana D’Arc* (1928) – dirigido por Carl Theodor Dreyer.

¹⁴ CLARO, Amílcar M. *O Teatro Segundo Antunes Filho*: as origens de um Artista, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <https://sescvt.org.br/programas-e-series/antunesfilho/>. Acesso em: 26 jul. 2021.

No mesmo documentário, Antunes Filho, aos risos e de maneira leve e até mesmo sarcástica, faz uma breve ponderação sobre qual linguagem despertava mais seu interesse:

Até hoje eu não sei se eu gosto mais de cinema ou de teatro. O teatro quando é bom – mas é raro ser bom – é melhor que qualquer cinema. Mas é raro você ter essa sensação de que teatro é melhor que qualquer cinema. Por isso, eu prefiro o cinema. Porque quase nunca é bom o teatro. Raramente é impactante o teatro, pra mim. E é fundamental que me transforme alguma coisa. A *Joana D'Arc* do Dreyer me transformou [...]¹⁵.

No ano de 1974, em uma entrevista dada ao jornalista Nelson Rubens, para o jornal *Última Hora*, o diretor comenta:

Eu me formei nos poeiras da vida [sic]. Fiz curso cinematográfico e conheço bem a história do cinema. O cinema sempre me influenciou e vai influenciar sempre o homem moderno. O cinema hoje não é mais medieval, contemplativo: traz uma carga muito forte e rápida. Eu já fiz cinema e gosto de um tipo de corte que foi iniciado no cinema japonês e que Godard, depois, continuou fazendo. O cinema é a arte do século. (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998, p. 55).

Antunes montou uma videoteca no Centro de Pesquisa Teatral com milhares de títulos, muitos deles raros e de difícil acesso. Aos atores do CPT, assim como aos participantes do Curso de Introdução ao Método do Ator (mais conhecido como CPTzinho¹⁶), é concedido o direito de tomar essas mídias emprestadas para assistirem e estudarem em casa (com exceção de algumas obras raras ou vetadas por Antunes).

Parte da proposta pedagógica de Antunes Filho, dentro do curso do CPTzinho, estabelece que, semanalmente, sejam exibidas grandes obras cinematográficas com a intenção de ampliar a visão de mundo dos participantes, seu repertório interpretativo e fomentar o debate e a discussão teórica sobre a arte, o ser humano e a sociedade:

Faz parte do programa didático do CPT o estudo do trabalho criativo de grandes intérpretes do cinema. O ator-aluno tem acesso à videoteca, atualmente com cerca de quatro mil títulos¹⁷ em VHS e DVD, e pode solicitar determinada obra para estudo. Vê o filme várias vezes, observando o trabalho dos atores ou de determinado ator ou atriz. Desse modo, vai treinando seus olhos para as nuances interpretativas e para os problemas, apurando sua capacidade crítica no que respeita à arte do intérprete – o que favorece também o exercício da autocrítica – e, o mais importante, analisando os meios empregados por esses comediantes na solução de problemas e desafios colocados pelos personagens. (MILARÉ, 2010, p. 256-257).

No CPTzinho, ao menos uma vez por semana, os alunos apresentam cenas aos professores do curso. Os filmes são indicados aos participantes também como referência para a criação dramática. É de responsabilidade dos próprios atores-alunos escreverem e dirigirem suas cenas.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Oferecido anualmente, o curso foi criado na segunda metade da década de 1980 com o intuito de dar aos atores-alunos as ferramentas mínimas necessárias para ofício teatral (segundo a metodologia de Antunes Filho) e iniciá-los ao modo de pensar não cartesiano, não linear. Essa formação quase sempre era a porta de entrada para todos que almejavam trabalhar com o diretor do CPT/Grupo Macunaíma. Por ocasião do falecimento de Antunes Filho, em 2019, e, mais ainda, pela pandemia do novo coronavírus (SARS-CoV-2), o curso não abriu seleção em 2020 e, atualmente, não há previsão de retorno.

¹⁷ Atualmente, conta com mais de cinco mil títulos.

Em relação aos filmes sugeridos, vale ressaltar uma advertência feita por Milaré (2010, p. 257):

Não se trata de reles imitação, mas de experimentar em si mesmo os recursos expressivos que observou no trabalho do ator ou atriz em questão, indo à raiz da expressão, não apenas imitando a forma, mas buscando recursos para constituir em seu corpo essa forma. Com isso, está também transformando a expressão e os recursos observados.

Compete também aos atores, tanto do CPT quanto do curso, terem a sensibilidade de captar a essência crítica da obra e da direção.

Com bom humor, o ex-ator do CPT e professor do CPTzinho em 2015 e 2016, Felipe Hofstatter, nos relata a sua experiência ao ter tido contato com os filmes da cinemateca do CPT pela primeira vez:

A gente começou assistir os filmes do Béla Tarr e eu não entendia nada. Eu lembro que eu falei: “eu não gostei, eu não entendi”. Levei uma bronca. Hoje eu entendo que era essa questão de educar a nossa sensibilidade”.¹⁸

Muitos dos filmes não são de fácil entendimento, abrangendo camadas de simbologia que demandam dos participantes uma “nova” percepção. São estilos de cinema muito diferentes do que nós brasileiros estamos normalmente acostumados.

Outro ex-integrante do CPT que merece menção aqui é César Baptista¹⁹. Por meio de sua dissertação de mestrado, temos que ele próprio foi profundamente transformado depois de seu contato com os filmes indicados por Antunes Filho:

De fato, peço licença [...] para atestar que meu conhecimento sobre a sétima arte se transformou por completo, depois que entrei no CPT. Tive acesso ao trabalho de cineastas, que eram referências para os atores desse Centro de Pesquisa, sobre os quais eu jamais havia ouvido falar, muito menos visto, tais como Alexandr Sokurov, Sergei Parajanov, Hans-Jürgen Syberberg, Yasujiro Ozu, entre outros. (BATISTA, 2019, p. 24).

Na prática com os atores do CPT, Antunes criou um exercício laboratorial, essencialmente influenciado pelo cinema, chamado: *Expressionismo*. Conforme dito anteriormente, o diretor viu muitos filmes desse movimento cinematográfico surgido na Alemanha. O nome desse exercício se dá exatamente pela apropriação das características interpretativas vistas nos filmes pertencentes a esse movimento. O cinema expressionista se utilizava do exagero como forma estética e proferia o posicionamento de seus idealizadores que, usando a fantasia e a subjetividade dos pensamentos e emoções, comunicavam sua maneira de ver o mundo.

O objetivo dessa prática é que o ator exagere verdadeiramente suas movimentações e gestos. Para auxiliá-lo nessa investigação, é utilizada uma trilha musical totalmente ligada ao universo expressionista (timbres metálicos, sons atonais e melodias fúnebres). Assim, o ator é liberado a pesquisar pela sala de ensaio, desprezando completamente o naturalismo, e indo fundo no patético,

¹⁸ Entrevista oral via aplicativo de videoconferência Zoom com Felipe Hofstatter, concedida ao autor deste artigo no dia 02 de junho de 2020.

¹⁹ César Augusto Pinto Batista (1975). É diretor, dramaturgo, ator e professor. Integrou o CPT de 2002 a 2008, sendo também professor do CPTzinho (Retórica, Dramaturgia e Interpretação), assistente de direção de Antunes e coordenador do Círculo de Dramaturgia do CPT.

sem julgamentos ou censura. O ator serve-se desse exercício para descobrir possibilidades corporais nunca antes por ele investigadas.

CONCLUSÃO

Com base no estudo realizado neste artigo, foi possível apresentar um levantamento de aspectos da vida e obra de Antunes Filho, bem como investigar de que maneira o cinema foi importante para a formação do próprio diretor.

Mesmo tendo dirigido apenas um único filme durante toda sua trajetória artística, Antunes – como diretor, roteirista e realizador – soube explorar de maneira provocativa sua visão crítica, filosófica e artística. *Compasso de Espera* se mostra profundamente atual e necessário em nossa realidade brasileira.

Fica evidente que o cinema influenciou o pensamento e as propostas criativas de Antunes Filho e de seu método de trabalho. Ao indicar aos seus atores o estudo de filmes de cineastas consagrados, o diretor pretendia abrir novos horizontes interpretativos e fugir de padrões e clichês já conhecidos. Interessava a Antunes, investigar a alma humana e suas questões existenciais mais complexas e profundas.

Como dito por Antunes, é essencial que o cinema seja meio de transformação pessoal, tanto para quem o faz quanto para quem o vê. Foi isso que o diretor fez de melhor. Transformou artistas, público e o teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. **O filme falado**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 abr. 1976. Caderno 8, p. 2.
- BATISTA, César Augusto Pinto. **O teatro de Antunes Filho**: pensamento e técnica no processo de atuação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2019. 140f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo- ECA USP, São Paulo, 2019.
- CARVALHO, Noel dos Santos. **O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul** – O Inventor Do Cinema Negro Brasileiro. Revista Crioula, [S. l.], n. 12, 2012. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2012.57858. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- CLARO, Amílcar Monteiro. **O teatro Segundo Antunes Filho**: as origens de um Artista, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/antunesfilho/>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- COMPASSO de Espera. **Cinemateca**. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSe arch=ID=021178&format=detailed.pft>. Acesso em: 07 ago. 2021.
- GEORGE, David. **Grupo Macunaíma**: carnavalização e mito. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Unicamp, 1998.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. **Do Preto-e-Branco Ao Colorido**: etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70. 2012. 263f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Instituto de Arte e Comunicação Social / Universidade Federal Fluminense - IACS – UFF, Niterói, 2012.
- MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 10, n. 28, p. 277-289, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8963>. Acesso em: 14 ago. 2021.
- MILARÉ, Sebastião. **Hierofania**: o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.
- PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator**: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. 226f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo - ECA USP, São Paulo, 2014.
- SANTOS, Valmir. **O filme solo de Antunes**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 27 maio 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2705200028.htm>. Acesso em: 21 jul. 2021.

A INTERMIDIALIDADE EM QUESTÃO: SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Eliomar Rodrigues Maia (UEMS)¹

RESUMO

Os estudos sobre intermedialidade têm contribuído, nos últimos anos, para atestar a ocorrência de um fenômeno multiforme que envolve a união do que se entende, hoje, por arte e mídia em sentido amplo. Termo relativamente contemporâneo, seu conceito resvala em outros vários, não sendo possível acessá-lo sem a noção, ainda discutível, de arte, e de mídia, bem como distingui-lo das conceituações de intertextualidade e interartes. Todavia, apesar da tentativa inicial de definição do que venha a ser intermedialidade, este trabalho tem como propósito, sobretudo, reexaminá-la, separá-la das outras várias noções apontadas acima, para enfim, compreendê-la de modo mais preciso. Na consecução de tal objetivo, num primeiro momento, nos ocupamos, especificamente, de dois possíveis constituintes, entre tantos outros, do fenômeno intermediário: a literatura e o cinema. Assim, a primeira parte do trabalho, tem por finalidade examinar a aproximação e a disjunção dessas duas manifestações artísticas, para, em seguida, compreender de que forma a literatura e o cinema, enquanto tipos de mídia, se convertem em um produto da intermedialidade. A partir disso, buscamos, em segunda instância, a caracterização do fenômeno intermediário a partir da combinação desses dois tipos de mídia. Desse modo, por meio da metodologia qualitativa, fez-se o (re)exame de estudos já publicados, especificamente, pôs-se em destaque a pesquisa de autores como Claus Clüver (2006), Dick Higgins (2012), Adalberto Müller (2008). Por fim, como resultado, observou-se que os estudos sobre intermedialidade abrem novas e amplas possibilidades de investigação ao considerar a aproximação das diversas manifestações de arte (não apenas em sentido tradicional) e mídia.

Palavras-chave: Cinema. Intermedialidade. Literatura.

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade Campo Grande/MS. Orientador: Prof. Dr. Neurivaldo Campos Pedroso Junior (UEMS).

INTRODUÇÃO

O produto da combinação de diferentes tipos de mídia apresenta como resultante um espaço misto cujo ambiente reúne marcas ou resquícios (explícitos e/ou implícitos) dos mesmos tipos midiáticos que o compõem. Eis aí um novo campo formado pela sobreposição de dois ou mais sistemas sígnicos. À essa área comum, na qual rompe-se limites, promovendo-se a sobreposição de diferentes tipos de mídia, convencionou-se designar de intermedialidade.

Termo relativamente contemporâneo, seu conceito resvala em outros vários, não sendo possível acessá-lo sem a, ainda discutível, noção de arte, e de mídia, bem como distingui-lo das conceituações de intertextualidade e interartes.

Contudo, apesar da tentativa inicial -e talvez apressada- de definir o que venha a ser intermedialidade, nossa tarefa, neste trabalho, consiste, sobretudo, em reexaminá-la, separá-la das outras várias noções apontadas acima, para enfim compreendê-la de modo mais preciso. Nessa missão, a seleção de autores como Claus Clüver, Dick Higgins, Adalberto Müller, nos norteará rumo ao objetivo almejado.

No entanto, antes de darmos o primeiro passo em direção ao reexame de estudos já publicados sobre intermedialidade, nos deteremos por um período sobre o campo da literatura e do cinema. Dois possíveis constituintes, entre tantos outros, do fenômeno intermediário. Nessa primeira parte do trabalho, o objetivo é examinar a aproximação dessas duas manifestações artísticas, para, em seguida, compreender de que forma a literatura e o cinema, enquanto tipos de mídia, se convertem em um produto da intermedialidade. Busca-se, por fim, a caracterização do fenômeno intermediário a partir da combinação desses dois tipos de mídia.

LETRA, IMAGEM E SUAS RELAÇÕES

Obra escrita, livro, texto, poesia, arte, mídia, suporte, veículo de comunicação, sistema sígnico, literatura, não-literatura, Literatura. Essa longa enumeração de termos, pode, sob diferentes interpretações ou perspectivas, associar-se à definição do que entendemos por literatura. Esta, em sentido lato, reúne em si todos aqueles elementos, tornando sua definição bastante ampla e, por vezes, ambígua. Contudo, convertida em disciplina de estudo, é, exatamente, a extensão do seu significado que a torna rica em material de análise. Por si só a literatura já se constitui em um complexo sistema de significações que pode ser explorado por distintos campos de estudo, sua aproximação com outros meios funcionalmente semelhantes, amplia ainda mais o seu campo investigativo.

Um desses sistemas sígnicos é o cinema, palavra derivada de cinematógrafo, aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière, em 1895. Sobre sua origem, Jean-Claude Carrière (2014), comenta que nos primeiros anos, após sua invenção, o cinema era mais uma dentre as muitas invenções do Ocidente industrializado, produto de um encontro histórico entre teatro, vaudeville², music hall, pintura, fotografia e toda uma série de progressos técnico. Desde a sua primeira exibição, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, realizada pelos mesmos irmãos Lumière, em 22 de março de 1895, no Grand Café Paris, o cinema, ainda, hoje, pode ser entendido como tudo o que descreveu Carrière, em outras palavras, um espaço matizado por diversas manifestações de arte e de mídia,

² Patrice Pavis, pesquisador, relata que a origem do *vaudeville* está na França do século 15: um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos. A partir do século 18, despontam os espetáculos para o teatro de feira, de rua, que usam música e dança. No século 19, o *vaudeville* ganha contornos mais definitivos de comédia ligeira de intriga, por meio de autores como Eugène Labiche (1815-1888) e Georges Feydeau (1862-1921).

porém deixou em pouco tempo de ser, em absoluto, apenas uma a mais para se converter em uma das mais surpreendentes invenções e manifestações de arte do mundo moderno.

Feita esta pequena introdução sobre esses dois poderosos sistemas semióticos, constatamos que o dialogismo estabelecido entre a literatura e o cinema se constitui em um rico objeto de estudo à medida que se pode identificar similitudes e dessemelhanças entre os seus elementos constitutivos. E não somente isso. A forma como um e outro sistema operam a construção de suas narrativas (textual e fílmica), para contar, em certos casos, uma mesma história, nos dá a dimensão de independência existente entre ambas as artes, não invalidando, porém, seus pontos correspondentes.

De modo a adentrarmos nessas duas instâncias apontemos um exemplo oportuno sobre essa relação entre as duas artes. Num trabalho publicado, em 2017, na *Revista Moviement*, edição online, o jornalista, crítico e especialista em cinema e linguagem audiovisual, Fábio Rockenbach compôs um especial sobre a trilogia *O Poderoso Chefão*, que na argumentação do crítico a definiu como “uma obra de arte que usa a linguagem audiovisual em toda a sua amplitude para construir uma obra uníssona em seus significados e genial na forma como traduz suas intenções através do som e imagem” (ROCKENBACH, 2017).

Sucesso absoluto de crítica e público, o filme, dirigido por Francis Ford Coppola, em 1972, foi adaptado do livro *The Godfather*, do escritor ítalo-americano Mário Puzo. Portanto temos uma obra literária como ponto de partida para a construção de uma premiada e reconhecidíssima produção cinematográfica. Não que o livro de Puzo não o tenha sido, se não chegou a ganhar o “ós-car da literatura”, comercialmente foi um grande sucesso. Lançado em 1969, *The Godfather*, pouco tempo depois de chegar às livrarias já era considerado um fenômeno de vendas.

Mas desviemo-nos das tentações da mera comparação entre livro e filme. Curioso observar que, mesmo utilizando mídias diferentes, a história da fictícia família Corleone produziu em letras e imagem o mesmo encantamento na crítica e no público (no caso do livro, mais no público do que na crítica). Partindo de um mesmo enredo, obra e película atingiram o mesmo propósito para que foram concebidas, tornaram-se um estrondoso sucesso, todavia utilizando-se de linguagens distintas. A resposta para essa façanha possivelmente esteja na transposição de uma mídia a outra. Na aproximação harmônica dos elementos fílmicos e literários. Refiro-me, aqui, não a uma fidelidade de adaptação do enredo, algo, neste momento, irrelevante na análise dessa relação (e que não existiu como veremos a seguir), e sim, como Coppola soube converter literatura e seus elementos em imagem e som, acomodando-os, excluindo-os ou reproduzindo-os, de modo a realizar e enriquecer as expectativas e “fantasias” que existiam apenas no imaginário do leitor de Puzo.

Recorrendo ao mesmo especial composto por Rochenbach, mais precisamente examinando um dos seus textos, podemos extrair aspectos importantes dessa relação.

The Godfather, como relatou o próprio Puzo, em entrevista, foi escrito para fazer dinheiro. Apesar de ser um best-seller instantâneo, Puzo chegou a admitir que não fora muito bem escrito e que se soubesse que tanta gente leria o seu livro, tê-lo-ia escrito melhor. Coppola também viu problemas na obra, mas reconheceu na história escrita por Puzo, um produto que poderia ser transposto para as telas. A respeito do livro, Rochenbach comenta:

[...] não é o maior exemplo de boa literatura. Puzo é um autor indeciso. Alterna passagens com ricas descrições e decisões narrativas inteligentes com trechos onde salta aos olhos a aparente pressa, a falta de cuidado com diálogos e descrições e até uma por vezes irritante tendência a se repetir, como se menosprezasse a memória e a capacidade do seu leitor. (ROCHENBACH, 2017).

Mas esses “desacertos literários” permaneceriam encerrados no próprio livro, pois Coppola soube extrair o que a narrativa de Puzo ofereceria de melhor. No processo de transposição de uma mídia a outra, Rochenbach afirma que Coppola tomou decisões ousadas. Manteve passagens e diálogos que entraram para a cultura popular, aqui um mérito da construção narrativa de Puzo. Por outro lado, retirou trechos inteiros, aboliu tramas que eram redundantes, trocou o protagonista do livro na transposição para as telas. Potencializou a maldade, a ambição de personagens ou deu-lhes, em alguns casos, mais perspicácia.

No que se refere ao processo criativo, o diretor destacou cada uma das páginas do livro e colou-as em papel A4, utilizando suas bordas para fazer anotações. Compôs, assim, uma espécie de caderno de apontamentos no qual detalhava todas as ideias a serem realizadas. Dentre essas, adotou uma divisão de cenas que não seguia, necessariamente, os capítulos do livro. A linguagem audiovisual era uma das preocupações do diretor, sobre o que ele queria mostrar, assim, muitas soluções visuais foram incorporadas, principalmente a posteriori. Coppola atribuiu à interpretação papel de destaque para a trama e para a história, pois queria que essa fosse além daquilo que a ação mostrava. Por fim, o diretor ajustou o tempo da narrativa fílmica ambientando-a ao pós-guerra, aos anos de 1940.

Temos, no exemplo acima, uma representação da relação entre cinema e literatura. Um diálogo que, se examinarmos bem, parece quase sempre se iniciar com o aceno do cinema à literatura. Não por uma questão de hierarquia desta sobre aquele, mas simplesmente porque parece ser esse o caminho mais natural da construção fílmica. Ainda que o contrário também seja possível, pois como revelou Jorge Luís Borges, a escrita dos seus primeiros contos foi influenciada pelo cinema. Mas, o mais comum nesse processo, como pudemos identificar, sugere o seguinte procedimento: a partir da literatura e também da possibilidade de conjunção com outros tipos de arte, o cinema utiliza-se de seus elementos e recursos para compor um novo produto.

Essa aproximação entre literatura e cinema, hoje, parece ser bem mais visível, assim como os seus pontos dissidentes o são. Mas houve quem não visse nenhum ponto de contato (proximidade) entre essas artes. Ingmar Bergman, diretor sueco, num texto essencial para a compreensão das relações de dissídio e de aproximação entre literatura e cinema afirmou: *film has nothing to do with Literature*³. Contrapondo-se ao pensamento de Bergman, José Martínez Ruiz, jornalista, escritor e dramaturgo espanhol, apontou que *el cine es literatura, si no es literatura, no es nada*. Dois juízos de valor opostos, onde a fala do espanhol parece fazer mais sentido com o que fora comentado até aqui. Luís Miguel Cardoso (2016), reforça essa última perspectiva ao dizer que:

Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer abordemos a vertente estética ou a vertente histórica, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura. Na verdade, como defende Carlos Reis, podemos considerar o cinema como uma linguagem articulada no domínio fílmico e avaliar a linguagem cinematográfica da mesma forma que se analisa a linguagem literária. Assim, a proximidade narratológica entre literatura e cinema é, deste modo uma realidade comparável [...]. (CARDOSO, 2016, p.32).

Retomando um pouco as suas origens, por imperativos de afirmação, o cinema, em termos de estatuto, buscou conjugar-se com as artes da nobreza inquestionável, nomeadamente, o teatro e o

³ Cardoso ao citar o estudo de Richard Dyer Macnan, *Film: a Montage of Theories*, Nova Iorque, Dutton, 1996, no qual podemos encontrar a reflexão do cineasta sueco.

romance, desenvolvendo a sua vocação narrativa, explica Cardoso (2016). Desta feita, a narratividade estabeleceu-se como uma característica que unia literatura e cinema, distintos sistemas semióticos.

Cardoso (2016) afirma que o conceito de texto, numa perspectiva translinguística, e como entidade semiótica permite-nos falar de texto fílmico, texto pictórico, texto coreográfico etc. Assim, baseada nas considerações feitas por Christian Metz sobre narratologia, o autor explica que os filmes são vistos como textos, unidades de discurso, podendo ser entendidos segundo os diferentes sistemas -sejam ou não códigos- que moldam esses textos. A partir dessa perspectiva, a linguagem fílmica e a linguagem literária podem ser unidas por relações de equivalência, explica o autor.

Um exemplo dessa correspondência, segundo defendem alguns autores, aproxima a narrativa fílmica da narrativa literária. Louis Giannetti defende a correspondência entre o olhar da câmera e a voz do narrador literário; Bruce Kawin reforça essa ideia acrescentando que:

[...] se no filme não podemos identificar o narrador através de marcas representativas do narrador literário (pronomes, tempos verbais...), isso implica que o narrador só pode ser identificado através de uma perspectiva contextual, o que significa que a posição da câmera, a escolha dos planos, os ângulos de visão, os efeitos de montagem e outros elementos fílmicos propiciam ao espectador uma leitura sequencial das imagens, perspectivando-se uma identificação de um narrador, a instância responsável pela unificação de todas as peças. (CARDOSO, 2016, p. 35 apud A. H. CARDOSO, 1995, p. 1149).

Comentemos, a seguir, como se apresenta uma instância comum ao universo fílmico e literário, a qual pode apresentar características díspares ou de aproximação: o tempo.

Segundo o que defende Iuri Lotman, na imagem fílmica só existe o tempo presente, pois ao contrário do romance não é possível filmar uma narrativa no futuro. Assim, haveria um tempo no filme e três na narrativa. Por sua vez, o filme para construir uma ordem temporal, recorre a técnicas como o corte, o encadeamento ou a elementos sonoros com o diálogo, pois não possui a mesma dimensão dos deícticos na linguagem verbal.

De outro modo, literatura e cinema aproximam-se na categoria tempo, segundo Gerard Genette, ao invocarmos conceitos similares como tempo da história e tempo do discurso. Conforme explica Luís Miguel Cardoso, o recurso à elipse no cinema, espécie de lacuna no discurso fílmico, realizada por meio de uma fusão, encadeamento ou corte, coexiste com a continuação do tempo da história. Em 2001, *Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick (1968), vemos um exemplo dessa técnica, na qual, argumenta Cardoso: [...] por meio do corte entre o plano do osso que voa impulsionado pelo braço do primata e o plano da nave cruzando o espaço, o tempo do discurso é zero, o tempo da história equivale a milhões de anos. (CARDOSO, 2016, p. 29)

Concluindo este exame inicial sobre os elementos (principalmente) de aproximação entre literatura e cinema, Cardoso (2016) pontua que a imagem teve por mérito atrair o próprio texto literário levando o romance a dois tipos de reação: a aproximação da letra à imagem e o distanciamento da letra face à imagem. Neste caso o romance valoriza o monólogo interior, impedindo a tradução pela imagem do fluxo de consciência da personagem, já naquele o romance refletiria a visão da câmera cinematográfica.

Na próxima seção deste trabalho arguiremos sobre um terceiro elemento nascido dessa relação entre literatura e cinema. Trata-se da intermedialidade, a qual transpõe o limite da mera aproximação, criando espaços onde coabitam manifestações artísticas e midiáticas.

A INTERMEDIALIDADE EM DISCUSSÃO

No início deste trabalho, ao nos referirmos sobre o tema intermedialidade, afirmamos não ser possível acessá-lo sem considerarmos, principalmente, os conceitos de arte, mídia, intertextualidade e interartes. Refazendo esse comentário, talvez, mais importante do que compreender tais conceitos seja necessário, primeiramente, desassociá-los, da noção de intermedialidade, em função da proximidade que tais conceitos com essa mantêm, para, num segundo momento, voltarmos a relacioná-los. Claus Clüver em um dos seus escritos sobre o assunto propôs-se a estabelecer certos limites entre os termos a fim de compreender melhor o fenômeno intermediário. Partindo de uma análise filológica do termo interartes, apontou que em língua alemã não se tem um referente para esse termo, como ocorre, por exemplo, em países de língua inglesa e portuguesa, como o Brasil, que registram, respectivamente, *Interarts Studies* e Estudos interartes. A língua alemã assinala o referente *intermedialität*, utilizado para designar as relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes, fato este, importante, pois encerra uma possível confusão entre termos, como ocorre em outras línguas, como o português, por exemplo.

A utilização do léxico intermedialidade em português, provocou discussões teóricas, pois ao que parece, ocupou o lugar do que se pesquisava e se conhecia, até então, por estudos interartes. A respeito dessa questão, Clüver entende que o termo interartes, hoje, torna-se cada vez mais equivocado e questionável. No entanto, explica o autor, que, simplesmente, considerar os estudos sobre a intermedialidade como plenamente equivalentes aos estudos interartes, também não parece ser prudente, pois implicaria reconhecer que ambos se aproximam tanto na formulação de tarefas quanto no método e, sobretudo, na escolha dos objetos de pesquisa. Algo que ainda requer investigação para se admitir tal equiparação.

A pedra de toque para o esclarecimento dos estudos interartes, conforme pontua Clüver, passa pelo comparativismo que, segundo Ulrich Weisstein, propôs discutir a “iluminação mútua das artes” como um dos âmbitos de interesse da área. Com o passar dos anos, sancionou-se, por meio de publicações, o comparativismo como o espaço adequado para os Estudos Interartes. Essa perspectiva refletia o predomínio da arte da palavra sobre as outras artes. Algo que resultou em uma sucessão de trabalhos sobre os estudos interartes, até meados da década de 1990, sob o rótulo de Literatura e outras artes. A partir de 1995, essa expressão perdeu força, com a apresentação de trabalhos nos quais a palavra desempenhava um papel subalterno ou não desempenhava nenhum papel. Deste modo, Literatura e outras artes passou a ser uma expressão pouco “apropriada para o campo de estudos, mas também deixou de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes”, afirma Clüver.

Analisando as observações de Clüver, podemos perceber que os Estudos Interartes privilegiavam a relação entre a Literatura e as demais artes, sob a ótica do estudo comparativista. Certamente, ficavam de fora desse campo de estudo outras manifestações não consideradas artes. Com a publicação de *Poética interartes: ensaios sobre as interrelações entre as artes e as mídias*, 1995, obra que reunia trabalhos apresentados no congresso internacional Estudos Interartes: novas perspectivas, estabeleceu-se, nas palavras de Clüver, uma interessante junção entre as artes e as mídias, apesar de, ainda, se perceber, pelo menos referencialmente (no título), a ênfase dada às Artes e à Literatura.

Assim, a partir da inclusão e aceitação de que os estudos interartes não somente tratavam das relações entre Literatura e (outras) artes, mas também comportavam no seu objeto de estudo artes e

mídias, a definição de estudos interartes tornou-se um espaço exíguo, incapaz de acomodar as manifestações de arte marginais, bem como os diversos tipos de mídia.

Abrindo caminho para um rápido comentário a respeito do que seja arte, como fora aventado no início desta seção, admite-se que não se constitui tarefa das mais fáceis atestar o que é ou o que não é arte. Ao longo da história esse reconhecimento baseou-se/baseia-se em critérios ideológicos quase sempre ligados às elites. A própria expressão Literatura e outras artes, apontada anteriormente, como inferiu Clüver, confere um maior status à arte da escrita, assim como, o termo “artes”, que, num primeiro momento, se referia às chamadas belas artes.

Conforme aponta Jorge Coli (1995), a “arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai.”

Prosseguindo na tarefa de desassociação de conceitos para dar enfoque à intermedialidade, temos que: ao evocar a noção de intertextualidade apenas levando em consideração o texto literário, não haveria a necessidade de defrontá-la com a noção de intermedialidade. Pois, neste caso, intertextualidade somente referir-se-ia ao texto tradicional. No entanto, o conceito de texto foi, no decorrer dos anos, largamente ampliado. Aos poucos, tomou-se consciência, explica Clüver, de que:

[...] havia entre os “pré-textos”, de um texto uma série de outros textos que não podiam ser identificados isoladamente. Entretanto, o que era passível de identificação, na maioria das vezes, não pertencia apenas a uma literatura isolada e frequentemente relacionava-se ao âmbito de outras artes e mídias. Quando o interesse científico foi transferido do autor para o leitor, segundo Barthes [...] a intertextualidade se complicou ainda mais, pois surgiram os “pós-textos”, sem falar dos “paratextos”, os quais passaram frequentemente a ter uma influência considerável sobre a construção textual por parte do leitor. (CLÜVER, 2006, p. 14).

Desse modo, sob a perspectiva semiótica, na qual uma obra de arte é entendida como uma estrutura sónica composta de objetos denominados *textos*, independente do sistema sónico ao qual pertençam, pôde-se afirmar, por exemplo, que um balé, um soneto, um desenho, um filme, uma propaganda de televisão, uma catedral, figuram como *textos* que podem ser lidos. Argumentações contrárias à essa ampliação do conceito de texto, apontam que o viés semiótico conduziria a uma supervalorização do modelo linguístico ou, ainda, que tal fato implicaria uma redução das mídias a sistemas sónicos.

A esse respeito, Clüver comenta que a não aceitação da ampliação do conceito de texto é para o estudo de relações intermidiáticas importante, pois esta objetiva a comprovação de diferenças. A semiótica, conclui Clüver, “em um dos possíveis significados de intermedialidade, pode ser um instrumento útil e até mesmo necessário.”

Por fim, Clüver (2006) argui que “foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade, pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange.”

No nosso idioma, os termos mídia e mídias não designam apenas a variação em número desse substantivo. Esse evento tal qual acontece com a nomenclatura Estudos Interartes, deixa a visão de intermedialidade esfumada. Mídia no singular, conforme aponta Müller (2008), adquire a acepção de meios de comunicação de massa, como a televisão, os jornais e o rádio. Já, conforme explica o autor, no “singular e no plural, adquire o sentido de suporte físico para gravação e transmissão (sobretudo

de som e imagem, e, mais recentemente, de arquivos digitais).” Dessa diferenciação entre meio e suporte, Müller tomando de empréstimo o pensamento de Faulstich, argumenta que:

Nem sempre mídia é sinônimo de comunicação, e muitos menos de comunicação em massa. Uma teoria da mídia pode se constituir a partir de objetos de investigação muito diversos, tais como a relação entre a tradição oral dos aedos na Grécia e as epopeias homéricas. (MÜLLER, 2008, p. 48 *apud* FAULSTICH, 1998).

Após essa rápida explanação sobre os conceitos que permeiam a intermedialidade, nos resta, enfim, tentar isolar a noção de intermedialidade. Valendo-se mais uma vez de Clüver temos

Intermedialidade diz respeito não só aquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19).

Percebemos, assim, que, ao iluminarmos o conceito de intermedialidade, visualizamos um espaço amplo e matizado de diferentes tipos de mídia (e mídias-arte), e que, conforme afirmou Müller, não se confunde, mas se alimenta da intertextualidade e dos estudos interartes.

Elegemos como ponto de chegada, deste trabalho tratar, não ainda de forma prático-comparativa, das relações intermediáticas que envolvem a Literatura e o Cinema. Após considerarmos na primeira seção pontos de aproximação, tratemos de abordar esse campo de investigação comum aos estudos literários e aos estudos de cinema. Munidos dos conceitos já expostos temos através de um ponto de vista da teoria da mídia, a literatura e o cinema devem ser entendidos como mídias que se inter-relacionam de modos diversos.

Müller (2008), explica que os estudos sobre intermedialidade comportam um amplo espectro de questões que envolvem mídia e realidade, mídia e História, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo. Literatura e cinema se destacam dentro desse sistema, pois, como mídias, ocupam um lugar de dominância na sociedade, assim como ocorre, hoje, com as mídias digitais. Para ambas as mídias, o interesse está na compreensão dos processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridização, relacionados, ainda a outras mídias. Dentro desse contexto, Müller pontua que a investigação intermediática objetiva entender de que modo literatura e cinema representam ou deixam de representar a realidade, ou se autorrepresentam, a partir de suas relações.

O cinema, em particular, constitui-se como uma mídia complexa dentro do campo intermediático. Como vimos, desde os seus primórdios, utilizava técnicas de várias artes e meios de expressão, característica que lhe confere status de uma obra de arte total ou completa, capaz de sintetizar todas as outras, conforme argui Müller.

Por sua vez, Müller argumenta que as práticas de pesquisa nos estudos literários ao se encaminharem para os estudos da intermedialidade, demonstram que os pesquisadores em Letras podem contribuir para o enriquecimento dos estudos de cinema e intermedialidade.

Por fim, algumas possibilidades de abordagem apresentadas por Müller, oriundas das relações entre literatura e cinema, apontam para os estudos de gênero, divididos em duas frentes: gênero no

sentido histórico-político em que se pode explorar questões de representação como o feminino, a homossexualidade, o negro, etc.; e gênero no sentido estético-pragmático, no qual as peculiaridades dos gêneros literários são abordadas em filmes, como o melodrama, o bildungsroman, a poesia, o romance-epistolar, a sátira, entre outros. E ainda, pesquisas envolvendo relações de gênero e cânone, nas quais gêneros menores ou malditos (como literatura trivial ou a pornografia) são estudados.

CONCLUSÃO

Tendo ainda muito o que se considerar sobre o tema da intermedialidade, especialmente, sobre suas múltiplas relações possíveis, e, ainda, por ser um tema de pesquisa aberto a novas investigações, esperamos ter caracterizado de forma compreensível alguns dos principais pontos que permeiam a sua noção. O objetivo principal voltou-se para formulação de entendimentos mínimos que pudessem servir de alicerce para o desenvolvimento de pesquisa relacionada principalmente ao estudo intermediário envolvendo, particularmente, a Literatura e o Cinema.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, L. Miguel. **Literatura e cinema:** Vergílio Ferreira e o espaço do indizível. Lisboa: Edições 70, 2016.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

COLI, Jorge. **O que é Arte.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Aletria** – Revista de estudos de Literatura. Belo Horizonte, p. 11-41, jul./dez. 2006.

DURAS, Marguerite. Literatura e cinema: uma relação bifronte de dissídios e simbioses. In CARDOSO, L. Miguel (org) **Literatura e cinema:** Vergílio Ferreira e o espaço do indizível. Lisboa: Edições 70, 2016, p. 31-93.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.) **Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea 2.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 41-50.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, alguém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. In: **Outra Travessia** (UFSC), v.7, 2008, p. 47-53.

ROCKENBACH, Fábio Luis. Especial O Poderoso Chefão: a família, o reino e o poder. Disponível em: <<https://revistamoviment.net/especial-a-fam%C3%ADlia-o-reino-e-o-poder-1c3854e14e3f>>. Acesso em: 27 julho 2020.

A LIQUIDEZ DE BAUMAN EM EBULIÇÃO NA PANDEMIA: UM ENSAIO SOBRE OS AMORES DE FUMAÇA

Renan da Silva Dalago¹

Altamir Botoso²

RESUMO

Em um mundo em constante transformação, Bauman afirmava em seus textos e entrevistas que a única certeza era a incerteza. Nós, mesmos aqueles que não compreendem ou não estudaram sociologia, filosofia, ciências humanas ou sociais, compreendemos o mais simplório dos pensamentos de Bauman, principalmente, a modernidade líquida, relações humanas que escorrem pelos dedos. Com a chegada da pandemia e do isolamento social, essas incertezas se tornaram ainda maiores e o líquido que escorria pela mão, e que, de alguma forma ainda era palpável, toma outra forma. Este ensaio propõe observar o mundo a partir de sua mudança radical junto a pandemia e observar que o mundo líquido de Bauman se tornou, de alguma forma, tão mais rápido e incerto, que podemos dizer que a mudança social trouxe também uma mudança para o pensamento líquido, pois estamos na era da sociedade e dos amores de fumaça, nós vemos, podemos tocar, mas eles se dissipam no ar em milésimos de segundo, e mesmo que não saibamos exatamente para onde vai essa fumaça, a nós não importa, pois ela não está invadindo nossa propriedade privada, nossa vida privada, nos tornamos além de humanos, obsoletos, humanos privados, privativos e, de alguma forma, incapazes de olhar para o outro.

Palavras-chave: Modernidade líquida. Amores de fumaça. Mudança. Zygmunt Bauman.

¹ Formado em Publicidade e Propaganda (UniCesumar). Especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais pela Universidade Braz Cubas e em Psicanálise Junguiana – Perspectiva Multidisciplinas (Unyleya). Graduado em Licenciatura em Letras/Espanhol pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Mestrando sob orientação do Prof. Dr. Altamir Botoso no Programa de Pós Graduação em Letras. Área de concentração em Estudos Literários na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade Universitária de Campo Grande. Bolsista FUNDECT/MS.

² Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita filho, UNESP. Docente do Programa de Pós Graduação em Letras - nível de Mestrado pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul em Estudos Literários.

INTRODUÇÃO

Até mesmo para aqueles que pouco entendem sobre filosofia, sociologia, as ciências humanas ou sociais, sabem ou compreendem minimamente o conceito básico dos pensamentos de Zygmunt Bauman, de forma superficial, é costumeiro ouvir que as relações humanas são líquidas, escorrem por entre os dedos. E este é o conceito principal, ou ao menos, o conceito que permeia sua filosofia, em seus livros e estudos.

Embora possamos dizer que é correto este conceito presente no imaginário coletivo, Bauman sempre foi além, crítico feroz do consumismo e do capitalismo, o sociólogo e filósofo sempre afirmara em seus textos e entrevistas que escolhera chamar de ‘modernidade líquida’ a crescente convicção de que a mudança é a única coisa permanente e a incerteza, a única certeza.

A modernidade líquida traz efeitos que são quase devastadores para a sociedade e o paradoxo principal na visão de Bauman era que, cada vez mais a sociedade se tornava rica, e ao mesmo tempo infeliz, pois amizade, amor, companheirismo e os prazeres cotidianos não eram objetos adquiridos no mercado, mas na ‘modernidade líquida’, o mercado consegue vender felicidade por meio de bens que podem substituir àqueles incapazes de serem adquiridos:

Uma vez que os bens capazes de tornar a vida mais feliz começam a se afastar dos domínios não-monetários para o mercado de mercadorias, não há como os deter; o movimento tende a desenvolver um impulso próprio e se torna autopropulsor e auto acelerador, reduzindo ainda mais o suprimento de bens que, pela sua natureza, só podem ser produzidos pessoalmente e só podem florescer em ambientes de relações humanas intensas e íntimas. (BAUMAN, 2009, p. 16)

Não resta dúvidas de que a obra de Bauman ultrapassa os simples conceitos das líquidas e fluídas relações humanas. O autor se vale de seu conceito de modernidade líquida para avaliar e fazer uma crítica ao capital, à moral e à ética.

Para além dessa visão ampla de Bauman, é sobre os amores líquidos e suas possíveis transformações que este ensaio se propõe a tratar e, neste ponto, recorreremos a uma colocação de Santaella em seu livro *Linguagens Líquidas na era da Mobilidade*:

Não resta dúvida – e Bauman está consciente disso – de que a metáfora do líquido ecoa os jovens Marx e Engels (s.d., p. 24), quando prognosticaram que a vida moderna derrete os sólidos e profana o sagrado; em suma, que o capital irremediavelmente leva de roldão quaisquer valores acalentados pela tradição. Justamente com o título de seu livro, extraído de Marx e Engels, *tudo que é sólido se dissolve no ar* [...]. (SANTAELLA, 2007, p. 15, grifos do autor)

Nunca ficou tão claro, como nos dias de hoje, com a era da pandemia e do isolamento e distanciamento social, que a era dos amores e da modernidade líquida *se dissolveram realmente no ar*, como fumaça.

Na contemporaneidade, ou mais especificamente, no período que teóricos e críticos denominaram de modernidade, houve uma série de transformações abruptas, que engolfaram o ser humano e terminaram por revelar situações paradoxais, que são marcadas pela insatisfação, desunião e o isolamento do ser humano, apesar da impressão de uma unificação, que na verdade assinala para o oposto disso – separação, segregação, individualismo exacerbado:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo hoje. Designarei esse conjunto de experiências como ‘modernidade’. 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. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1987, p. 16)

A mobilidade constante, as mudanças, a inconstância dos seres humanos são características que assinalam e descrevem a modernidade, na qual se verifica que nada tem solidez, tudo é fluido, desde as relações entre os seres até os mercados e as instituições que fazer parte do nosso mundo globalizado:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma o conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se ‘modernização’. [...] (BERMAN, 1987, p. 16)

E tais transformações continuaram a se acelerar no século XXI, mas, ao invés de gerarem a satisfação, o contentamento, a felicidade das pessoas, o que se nota é o oposto – uma insatisfação generalizada, uma falta de perspectiva e uma impossibilidade de se estabelecer contatos mais duradouros, tudo é superficial, volátil, substituível ou passível de ser trocado, superado e rapidamente esquecido.

Dessa forma, os líquidos tomaram em si - outra proporção – as relações se tornaram mais rápidas, ainda menos sólidas, esses líquidos se tornaram fumaças, passageiras, irrisórias, vendáveis, relações humanas pautadas em milésimos de segundos, e, se antes, a felicidade podia ser comprada, agora, tê-la é um privilégio, ainda que passageira, uma vez que toda solidez perdeu seu estatuto, e agora não há mais espaço ou tempo disponível para se olhar para o nosso semelhante, para lhe dedicar algum tipo de atenção ou afeto. Tudo pode ser comprado, adquirido, mas nada disso gera satisfação ou contentamento.

A MODERNIDADE LÍQUIDA DA MESA DE BAR

É comum que na academia escrevamos aqueles textos científicos como receitas de bolo ou fotos três por quatro, cheios de limitações, regras, normas e essencialmente citações de grandes pesquisadores com inúmeros livros publicados.

Nos esquecemos, porém, da vida lá fora, que por sua vez ocorre dentro de nós. E dentro de nós, de nossos sentimentos, não há limitações, regras, normas ou citações de grandes autores. Há, sempre, um descompasso entre a vida que precisa/deve ser vivida e o espaço acadêmico, que muitas vezes nos limita, nos exaure as energias e, em geral, gera sentimentos contraditórios de perda de tempo, de insatisfação e de mesquinharias, que são desnecessárias, mas que só nos damos conta, quando já é muito tarde. Afinal, o conhecimento, as descobertas só podem provir desse espaço?

Existe uma situação quase que “anedótica” para o meio acadêmico, que é dizer como verdade absoluta que as conversas da mesa de bar, com aquela cerveja gelada é, também, ciência. E quantas vezes ali, naquela mesma mesa de bar, Bauman (1925-2017) já não deve ter sido citado entre tantos goles de cerveja.

Bauman foi um sociólogo e filósofo polonês, professor emérito de sociologia das universidades de Leeds e Varsóvia, no Reino Unido. Além disso, “[d]os mais de 50 livros escritos por esse polonês, cerca de 30 foram traduzidos para o português e lançados no Brasil. Material suficiente para transmitir claramente suas ideias sobre o mundo ‘líquido’” (MENEZES, 2021).

O criador do pensamento filosófico da “modernidade líquida” é um dos sociólogos, filósofos e pensadores mais lembrados da atualidade, quando se fala em relações humanas e, sem sombra de dúvida, suas reflexões são importantíssimas para pensarmos e conceituarmos as relações humanas nos dias atuais.

Penso, contudo, que se este homem que viveu até seus 91 anos e morreu em 2017 tivesse a oportunidade de sobreviver mais um pouco e nos ver aqui e agora, em 2021, em meio a uma pandemia e durante um isolamento e distanciamento social; se talvez ou por um momento, ele não repensaria seu próprio conceito de relações humanas, que para ele, até 2017, eram líquidas.

Bauman aponta a liquidez como algo fluído e leve:

Os fluidos se movem facilmente. Eles ‘fluem’, ‘escorrem’, ‘esvaem-se’, ‘respingam’, ‘transbordam’, ‘vazam’, ‘inundam’, ‘borrifam’, ‘pingam’, são ‘filtrados’, ‘destilados’; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho... Associamos ‘leveza’ ou ‘ausência de peso’ à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos [...]. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de leveza. (BAUMAN, 2001, p. 8).

A fluidez e a leveza são elementos que se complementam e, esta última, é “traduzida” no dicionário *Michaelis* (2021) por qualidade ou estado de leve (que pesa pouco); caráter de quem tem frescor e delicadeza; falta de tino ou de reflexão; leviandade e no *Dicionário de símbolos*, de Herder Lexicon, encontramos a seguinte definição:

A sensação ou as imagens oníricas de leveza, que evocam a dança, um véu transparente e flutuante, a graça móvel de certos gestos, a música, tudo que é aéreo, vaporoso, ascensional, tem relação com os símbolos da elevação. Todos esses signos simbolizam uma aspiração a uma vida superior, a uma redenção da angústia já em fase de se realizar, a uma liberação que pode ser buscada ou por meio da evasão –

seria uma leveza enganadora –, ou pela superação – seria a leveza verdadeira. (LEXIKON, 1990, p. 547)

Embora o vocábulo referido seja frequentemente associado a uma conotação positiva, hodiernamente, seu sentido aparece geralmente vinculado à rapidez, leviandade, brevidade, falta de aprofundamento. Na era dos *memes*, das *fake news*, da *web*, do cancelamento e de tudo que passa rápido demais, essa leveza certamente está mais para a leveza enganadora e leviana, que não leva nada a sério, do que para a leveza com frescor e delicadeza de superação.

Bauman tem razão em afirmar que somos liquefeitos, que mudamos rápido demais, mas isso intensificou-se ainda mais, com o passar do tempo e de modo tão avassalador, que este rápido demais daria lugar a mudanças e transformações em milésimos de segundos.

Ninguém esperava por uma pandemia, um isolamento e distanciamento social e foi neste momento das nossas relações humanas que não houve leveza alguma na mudança ou fluidez das relações humanas, sejam elas individuais, sociais ou mundiais.

Não ocorreu sequer a liquidez de Bauman, porque o líquido, quando parado em uma bacia de água, ainda pode ser tocado, manipulado, a água permanece ali em um estado quase sólido e pode se tornar sólida se colocada no freezer.

No entanto, seria uma inverdade dizer que Bauman não pensou nessa possibilidade, ao avaliar a fluidez e a liquidez das relações, pois no livro *Modernidade Líquida*, ele assinala que

Como zumbis, esses conceitos são hoje mortos-vivos. A questão prática consiste em saber se sua ressurreição, ainda que em nova forma ou encarnação é possível, ou – se não for – como fazer com que eles tenham um enterro decente e eficaz. (BAUMAN, 2001, p. 15)

Seria interessante interpelar Bauman a esse respeito, uma vez que estou ciente de que, para alguém que mal saiu de sua graduação, dizer que hoje – talvez - você pensasse diferente, é quase um pecado acadêmico, mas se há algo que esse estudioso me ensinou, é que somos seres líquidos, nosso pensamento o é, e portanto, reitero e volto a assinalar e a dizer novamente que, se você estivesse aqui, agora, nessa pandemia, nesse distanciamento e isolamento social entre nós, você veria que a modernidade talvez não esteja ou não seja mais tão líquida, fluida e mutável. Houve uma alteração bastante intensa nas relações humanas, no mundo, na maneira de se estar e se posicionar em relação ao nosso semelhante.

Temo afirmar com quase certeza absoluta que, se Bauman estivesse aqui, recriaria esta sensação filosófica sobre os sentimentos e as relações humanas e, muito provavelmente, talvez ponderasse que estaríamos em uma era da ebulição da liquidez, talvez, teríamos atingido a era dos amores e da sociedade de fumaça, num indicativo de que a liquidez se encontra superada e foi substituída por um novo estado na época atual.

UM ENSAIO SOBRE A SOCIEDADE E OS AMORES DE FUMAÇA

Bauman pensou profundamente em um mundo líquido, mas acredito que, conforme minhas ponderações precedentes, nos dias de hoje, este mesmo mundo ou sentimentos tenham sido colocados em uma chaleira, esquecida ao fogo e seu modo líquido tenha entrado em ebulição.

Provavelmente, quando em seus escritos e entrevistas o sociólogo polonês postulava que a única certeza da sociedade era a rápida mudança em seu corpo social, ele soubesse ou intuísse que

chegaríamos a um ponto no qual as relações humanas e principalmente as relações afetivas atingissem um ponto de ebulição, os líquidos se tornariam fumaça, mas não aquela fumaça da água de liquidez de Bauman; tornou-se algo ainda pior, porque a fumaça que podemos ver nos dias de hoje se iguala a de um cigarro, que acaba em cerca de cinco minutos, fumado no fundo de um bar, entre o lixo, as prostitutas, os alcoólatras e aqueles que parecem ter perdido a esperança de que sempre haveria uma luz no fim do túnel. Não há. Ela se apagou definitivamente.

Na era do isolamento e distanciamento social causado pela pandemia do novo coronavírus (COVID-19), o que era para nos aproximarmos enquanto seres humanos em estado de calamidade pública, acabou por mostrar uma face mundial de que estamos distantes de uma mudança que nos aproxime e, pelo contrário, há um distanciamento ainda maior da capacidade humana de amar, a liquidez não se faz presente aqui, o que há é um processo de (des)humanização e por consequência uma analogia aos amores de fumaça, configurando um mundo desumano, carente de sentimentos e de empatia com o próximo. A realidade tornou-se aterradora, hostil, marcada por atos de violência e mortes:

[...] Durante a pandemia dados da ONU Mulheres apontam que o confinamento levou a aumentos das denúncias ou ligações para as autoridades por violência doméstica.

Na França, por exemplo, o crescimento foi de 30%, enquanto que na Argentina, 25%. No Brasil, durante os meses de maior isolamento social, entre março e junho do ano passado, houve um aumento de 16% no número de feminicídios, em comparação a igual período do ano anterior. [...] (AMARJ, 2021, s. p.)

Os amores líquidos, móveis, fluídos, voláteis, junto ao assunto ao qual Bauman sempre fora um severo crítico – o capitalismo – fizeram com que nós pensássemos que os seres humanos, principalmente as mulheres, ainda no século 21, fossem a propriedade do homem e quando esta não o quer mais, há agressões físicas, psicológicas e até mesmo feminicídio³. Impossível não ver aqui um reflexo do sistema patriarcal, que continua vigente e fazendo vítimas. Aliás, o período pandêmico revelou também uma sociedade anacrônica, atrelada a valores retrógrados, que valoriza formas de repressão do período da ditadura militar. Ao invés de uma evolução, nota-se uma involução, um atraso, uma nostalgia de um passado no qual tudo é visto como se fosse algo perfeito, sem atribuições, sem uma avaliação crítica mais aprofundada, reverberando ideias de políticos de direita, que só tem a preocupação de garantir o seu próprio bem-estar e o de sua família e que desprezam a educação, que poderia abrir os olhos de uma população acéfala, que caminha sorridente a passos largos para o abismo, sem se dar conta disso. Enquanto isso, as mulheres, os grupos minoritários e os menos favorecidos são agredidos, atacados, assassinados, sem que nada seja feito para alterar essa realidade exasperante e que vai se perenizando não só nosso país, mas no mundo inteiro.

Em 2020 foi criado o projeto Justiceiras (www.justiceiras.org.br), no site, é possível ter acesso a documentos atualizados sobre casos de agressões a mulheres. Segundo os dados apresentados pelo projeto durante a pandemia, 35% das mulheres atendidas moram com o suspeito. Em 51% dos casos, o agressor é o atual companheiro e em outros 48%, um ex-namorado ou marido. Em abril, quando o isolamento social imposto pela pandemia já durava mais de um mês, a quantidade de denúncias de violência contra a mulher recebidas no canal 180 deu um salto: cresceu quase 40% em relação ao

³ Termo relativo a crime de ódio baseado no gênero, amplamente definido como o assassinato de mulheres em contexto de violência doméstica ou em aversão ao gênero da vítima (misoginia), mas as definições variam dependendo do contexto cultural.

mesmo mês de 2019, segundo dados do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMDH).

Com a chegada da pandemia, superiores aos afetos ordinários e à violência contra as mulheres, houve também um aumento na procura por ajuda psicológica. Segundo dados do *Google Trends*, na primeira quinzena da pandemia no Brasil, houve um aumento de 88% nas buscas por terapias *on-line*, e segundo dados da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, durante o período de pandemia ocorreu um aumento de 50% nos casos de depressão e 80% nos casos de ansiedade.

As relações se tornaram ainda mais frágeis, durante o isolamento social, os parceiros e parceiras tiveram que conviver basicamente 24h por dia juntos, este fato fez com que houvesse um aumento nos casos de separação e divórcio no Brasil. Os divórcios consensuais em cartórios aumentaram 54%, entre maio e julho de 2020, em números absolutos, as separações saltaram de 4.641 para 7.213, segundo levantamento do Colégio Notarial do Brasil (CNB/CF).

Ainda que falemos sobre violência contra a mulher, problemas psicológicos e procura por auxílio e divórcio na pandemia, Bauman estava certo, quando afirmava que sua modernidade líquida se referia essencialmente ao olhar para si individualmente e se “esquecia” da coletividade e isso é percebido na atualidade, durante uma das maiores pandemias do século, no momento em que a fome se torna maior e é até mesmo naturalizada ou romantizada, conforme dados estatísticos:

A fome, que crescia no Brasil na última década, acabou se agravando na pandemia. Em 2020, 19 milhões de pessoas viviam em situação de fome no país, segundo o Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da covid-19 no Brasil. Em 2018, eram 10,3 milhões. Ou seja, em dois anos houve um aumento de 27,6% (ou quase 9 milhões de pessoas a mais). A Unicef (braço da ONU voltado para crianças e adolescentes) afirmou que, no mundo, “6,7 milhões de crianças menores de cinco anos podem sofrer definhamento (baixo peso para a altura) — e, portanto, tornar-se perigosamente subnutridas — em 2020 como resultado do impacto socioeconômico da pandemia de covid-19”. (MARTINS, 2021, s. p.)

Enquanto a fome cresce, ela é romantizada pela mídia com chamadas para reeducação alimentar com pouco dinheiro ou como gastar menos na hora de comer, ou ainda, pelo aumento do preço do gás, como fazer seu próprio fogão a lenha. Nesse sentido, temos em contrapartida aquilo a que Bauman se referia, ao apontar a venda de felicidade pelo capital. De um lado, a miséria se avoluma e se alastra sorrateiramente e, de outro, uma parcela da população, que não enfrenta essa realidade e não precisa se preocupar com o pão de cada dia, dá conselhos de sobrevivência e indicações de como enfrentar o vazio das panelas e a escassez de meios para comprar o sustento. Não espantaria nada, se qualquer dia desses, a apresentadora Ana Maria Braga surgisse nas telas da televisão brasileira apresentado mil e uma maneiras de se preparar ossos bovinos para a refeição do brasileiro carente. Aliás, isso já foi feito com relação aos pés de frangos, uma parte que geralmente era desprezada pelos consumidores, tornou-se uma iguaria, com direito a receita no programa da referida apresentadora.

Enquanto há saltos estratosféricos na fome e na violência, há também um descaso com a saúde mental do outro, do próximo e das pessoas ao nosso redor. O isolamento social e a falta de um sistema de saúde eficaz e principalmente pelos altos valores cobrados por psicólogos e terapeutas, houve uma alta nos casos de depressão e ansiedade entre os jovens do mundo todo durante a pandemia, como assinala Maurin Luc (2021, s. p.):

As regras de isolamento da pandemia são eficazes para evitar a contaminação pelo coronavírus, enquanto a maioria da população não está vacinada. No entanto, há um outro lado da moeda: elas contribuíram para o aumento nos casos de ansiedade, depressão e transtornos mentais em várias faixas etárias, desde o início de 2020. Os dados são registrados no mundo todo e, na última sexta-feira (11), os Centros de Controle e Prevenção de Doenças (CDC) dos Estados Unidos revelaram que as tentativas de suicídio aumentaram 50% entre jovens de 12 a 17 anos, especialmente meninas. Em 2021, este número foi ainda maior. Entre fevereiro e março deste ano, o aumento nos atendimentos a garotas que tentaram tirar a própria vida cresceu 50%, com relação aos mesmos meses de 2020.

Os números incluem atendimentos de emergência por suspeita de tentativa de suicídio, tentativas de suicídio e lesões autoprovocadas não suicidas, informou o site CNBC. Os dados foram coletados com base no Programa Nacional de Vigilância Sindrômica, que envolve 49 Estados do país.

Embora a taxa de suicídio tenha crescido durante a pandemia, outro fator importante a ser pontuado dentro das questões de saúde mental, foi o aumento das vendas de remédios e medicamentos antidepressivos e reguladores de humor durante a pandemia. Em conformidade com Tiago Américo (2021, s. p.) da CNN Brasil,

A venda de antidepressivos e estabilizadores de humor tiveram um aumento expressivo durante o ano passado. Um levantamento, obtido com exclusividade pela CNN, do Conselho Federal de Farmácias, mostra que quase 100 milhões de caixas de medicamentos controlados foram vendidos em todo o ano de 2020 – um salto de 17% na comparação com os 12 meses anteriores. Por região, há estados em que o consumo de antidepressivos foi ainda maior que a média brasileira. O Amazonas e o Ceará, que vivem uma crise na saúde pública, lideraram o consumo durante pandemia (29%). Na sequência, Maranhão (27%) e Roraima (26%). Em quinto lugar, aparece o estado do Pará (25%). Entre as principais capitais econômicas do país, São Paulo aparece em 18º lugar e o Rio de Janeiro na 20ª colocação.

Se por um lado estamos ultrapassando a barreira da humanidade e, no isolamento social, não conseguimos retirar de nós o que há de mais profundo como o egoísmo e a falta de sensibilidade ao próximo, tratando tudo como um grande capital e, pela falta de políticas públicas e auxílios governamentais tudo se tornou vendável, nós, enquanto seres humanos ainda em nossa individualidade e na nossa própria bolha, contratamos garotos e garotas de programa para o nosso prazer e nossa felicidade instantânea, para que saíamos desse lugar onde a miséria, a fome, a violência e as relações frágeis imperam.

Se por um lado houve um aumento da contratação de garotos e garotas de programa de luxo, visto que este salto na contratação se deu pela classe média e classe média alta para a satisfação do prazer individual, por outro lado, esse aumento na prostituição ocorreu justamente pela crise econômica e falta de auxílio por meio do governo. Mulheres que perderam o emprego tiveram que se prostituir para colocar comida na mesa ou pagar o aluguel. Dessa maneira,

De acordo com dados divulgados pelo site de garotas de programa 'Paradise Girl', que tem atuação em vários estados do país, o interesse de mulheres na prostituição disparou desde o início da quarentena e o número de cadastro aumentou em 85% na plataforma. (SOUPIN, 2020, s. p.)

Em conversa com 100 garotos e garotas de programa de São Paulo, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro e Paraná, que tive entre janeiro e maio de 2021, foi relatado que, no início da pandemia,

em 2020, houve uma queda na contratação dos serviços de acompanhantes, por medo do coronavírus, dessa forma, esses garotos e garotas de programa migraram para o mundo e o sexo virtual, cobrando um valor, muitas vezes mais baixo do que o normal.

Porém em 2021, mesmo com a segunda onda da pandemia no Brasil, e chegando a quase 4 mil mortes diárias isso mudou. Dentre as 100 pessoas entrevistadas, 79 informam um aumento na contratação de acompanhantes de forma presencial, se em 2019/2020 faziam de 10 a 20 programas presenciais por semana e inúmeros programas virtuais a um preço muito menor que o habitual, em 2021 esse número saltou para 35 a 45 programas presenciais por semana e uma queda significativa nos encontros virtuais e esse aumento da procura por um sexo fácil, um acompanhante por algumas horas, ocasionou também um aumento dos valores cobrados.

Falamos, contudo, aqui, de garotos e garotas de programa que se “vendem” na internet ou por meio de aplicativos de encontros. Há ainda nas ruas, especialmente, mulheres que, sem emprego ou renda, vendem seus corpos entre 10 e 50 reais ou valores ainda menores.

A pandemia nos afastou enquanto seres humanos em um meio social, nos tornou ainda mais individuais, presos em nossas próprias conquistas, prazeres e culpas. Nossos amores e sociedade que eram líquidas, tornaram-se ainda mais rapidamente, como a fumaça, que é vista, é tocada, mas se dissipa ainda mais instantaneamente que a água que escorre entre os dedos de Bauman.

ENTRE HUMANOS E CONCLUSÕES

A nossa sociedade líquida se desfez ou, se refez, a modernidade que não era sólida, agora é completamente incerta, incapaz de se saber para aonde vai ou onde se chegará com a individualização do ser e a privatização, inclusive de nossos próprios corpos, postos à venda, para que se consiga colocar comida na mesa.

Bauman estava certo ao dizer que a única certeza era a incerteza, mas o que era fluído, se tornou incapaz de ser controlado e, como a fumaça, ela é vista, ela pode ser sentida, mas em segundos ela se dissipa no ar, volatiliza-se e desaparece.

Nossa sociedade está passando por uma transformação em que a violência, a fome, a privatização do ser, a individualização e a incerteza do futuro são tão recorrentes que se tornaram naturais para nós.

Em uma era em que tudo passa rápido demais, ou onde tudo se torna espetáculo aos olhos do público, incluindo um governo *memético*⁴ e há falta de vacinas, nos esquecemos de olhar a fundo para onde estamos indo enquanto sociedade. Durante a pandemia, mostramos nossa faceta, e provavelmente a pior delas. Num momento de isolamento social, nós nos isolamos do mundo e não olhamos para o vizinho que agride a mulher, para o homem na rua que passa fome, mas contratamos uma pessoa desconhecida para suprir nossa carência emocional momentaneamente, enquanto seguimos nossa vida e nossa rotina.

O distanciamento social na era da mobilidade, da modernidade, das redes sociais nos tornou seres (des)humanos, privados, dentro de nosso próprio isolamento. Aparentemente, o que vemos, se pararmos para refletir alguns minutos, é que parece estarmos em uma série distópica como *Black Mirror* ou um livro distópico como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley (1894-1963).

Bauman, se estivesse aqui, observaria e sentiria na própria pele que estava certo, se estivesse aqui, veria que sua água, e com ela a sua liquidez e fluidez, sofreu uma enorme transformação e se

⁴ é o estudo formal dos memes.

tornou tão rápida, numa sociedade tão fugaz, efêmera e leviana, que deixaria a liquidez de lado e talvez pudéssemos falar em fumaças, que se dissipam numa velocidade assustadora.

Queimamos aquilo que amamos, e assim tudo vira fumaça, dissipa-se pelo ar, some para algum lugar do qual não queremos e nem desejamos saber onde se localiza, porque não está dentro da nossa propriedade privada, dentro de nós, então seguimos nosso caminho, sós, suprimindo apenas a nossa necessidade emocional, esquecendo-se e ignorando-se o mundo lá fora e os seres humanos que o habitam. A era da fumaça impera e não há espaço para a solidariedade, para sentimentos altruístas, para olhar para a dor do outro. Agora, tudo é individualidade, egoísmo, solidão, permeado por um sentimento de fracasso, que parece irreversível.

REFERÊNCIAS

Associação dos Magistrados do Rio de Janeiro. **Em meio à pandemia, país enfrenta aumento no número de casos de violência contra mulher**. 15 de janeiro de 2021. Disponível em <<https://amaerj.org.br/noticias/em-meio-a-pandemia-pais-enfrenta-aumento-no-numero-de-casos-de-violencia-contramulher/>> Acesso em: 20 mai. 2021.

AMERICO, Tiago. Venda de Antidepressivos Cresce 17% no Brasil durante a pandemia. CNN Brasil. Publicado em 23 de fev de 2021. Disponível em <<https://www.cnnbrasil.com.br/saude/venda-de-antidepressivos-cresce-17-durante-pandemia-no-brasil/>> . Acesso em: 20 mai. 2021

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zigmunt. **Arte da vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. **Canais registram mais de 105 mil denúncias de violência contra mulher em 2020**. 08 de março de 2021. Disponível em <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2021/marco/canais-registram-mais-de-105-mil-denuncias-de-violencia-contramulher-em-2020>> Acesso em: 21 mai. 2021.

LEXIKON, Herder. **Dicionário dos símbolos**. Trad. Herlon José Pascoal. São Paulo: Ed. Pensamento – Cultrix, 1990.

LUC, Maurin. Tentativas de suicídios entre adolescentes aumentaram mais de 50% na pandemia. Revista Crescer [on-line]. Publicado em 18 jun 2021. Disponível em <<https://revistacrescer.globo.com/Crianças/Saude/noticia/2021/06/tentativas-de-suicidio-entre-adolescentes-aumentaram-mais-de-50-na-pandemia.html>> Acesso em 25 de mai de 2021.

MARTINS, Cristiane. BBC Londres para a BBC News Brasil. **Como a fome deixa 19 milhões de brasileiros mais vulneráveis à covid-19**: 'Não há sistema imune que resista'. 23 de mai de 2021. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-57055627>>. Acesso em 19 de mai de 2021.

MENEZES, Thales de. Zigmunt Bauman: pensamentos profundos num mundo líquido. **Revista Superinteressante**. Editora Abril. On-line. Janeiro de 2021. Disponível em <<https://super.abril.com.br/cultura/zygmunt-bauman-pensamentos-profundos-num-mundo-liquido/>> Acesso em: 20 mai. 2021.

Portal Terra. **Revista Dino**. Durante a quarentena, cresce a procura por apoio psicológico. 13 de abr. de 2021. Disponível em <[https://www.terra.com.br/noticias/dino/durante-a-quarentena-cresce-a-procura-por-apoio-psicologico,47edf2a6eb3f6d13e387022d5e1ca2a210pmbbv8.html#:~:text=Ainda%20assim%2C%20com%20a%20chegada,Rio%20de%20Janeiro%20\(UERJ\).](https://www.terra.com.br/noticias/dino/durante-a-quarentena-cresce-a-procura-por-apoio-psicologico,47edf2a6eb3f6d13e387022d5e1ca2a210pmbbv8.html#:~:text=Ainda%20assim%2C%20com%20a%20chegada,Rio%20de%20Janeiro%20(UERJ).>)> Acesso em: 21 mar. 2021.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SOUPIN, Elisa. **Prostituição de mulheres aumentou na quarentena, mostra pesquisa**. Yahoo Finanças. Revista On-line. 24 de set 2020. Disponível em <<https://br.financas.yahoo.com/noticias/prostituicao-de-mulheres-aumentou-na-quarentena-080016645.html>> Acesso em: 21 de mai. de 2021.

A MONTAGEM DE RIOCORRENTE (2013) EM DIFERENTES FLUXOS, CAMINHOS, DESVIOS E RESPINGOS

Marcus Vinicius Cosmo Morilla Caetano (UFSC)¹

Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto (UFSC)²

RESUMO

As artes trabalham acontecimentos de seu tempo em poemas, sons e imagens a percorrer, em diferentes fluxos, caminhos, desvios e respingos. No universo cinematográfico esses modos de se expressar artisticamente estão aglutinados. Em meio a esse universo plural, Paulo Sacramento é um cineasta que cursou Cinema na universidade e se especializou na montagem cinematográfica; tendo participado da pós-produção de filmes com direção de Claudio Assis, Sergio Bianchiz e Ana Muylaert. Vinte anos depois de formado e dez anos após ter realizado o documentário O Prisioneiro da Grade de Ferro, Sacramento produziu, roteirizou, dirigiu montou seu primeiro filme de ficção; Riocorrente. Lançado em 2014, Riocorrente é o foco deste trabalho que busca compreender como se dão as articulações na “sala de montagem”. Além de Paulo Sacramento ser reconhecido como montador, tal qual ele, entendo que é nesse ambiente que confluem as formas criativas da produção cinematográfica. Não se trata, porém, de uma análise da montagem. Devido aos múltiplos atratores irradiados pelo filme em diversos feixes de instâncias, decidimos por uma apreciação sensível do universo fílmico. O filme explora o caos da cidade mais populosa do Brasil. Segundo o diretor, não houve nenhuma cena filmada em estúdio. "Não parávamos a cidade para fazer o filme, usávamos São Paulo em movimento". A sinopse apresentada pela produtora Olhos de Cão apresenta a cidade de São Paulo como um barril de pólvora prestes a explodir. Em meio ao turbilhão da cidade, um jornalista, um ex-ladrão de automóveis e uma mulher misteriosa vivem um intenso triângulo amoroso. O choque entre seus desejos e o atrito entre as faces opostas da cidade apontam a urgência de mudanças radicais mise en scène. Mesmo diante dessa sinopse simplória, o filme transcende os princípios de uma história ficcional tradicional. Já que a narrativa colabora para a construção de um argumento cinematográfico que percorre a cidade de São Paulo; a fim de apresentar uma multidão em uma narrativa sui generis. Este estudo é uma reflexão cinematográfica em (re)fluxos e incisões de pensamento.

Palavras-chave: Riocorrente. Montagem cinematográfica. Paulo Sacramento. Fluxos.

¹ Bacharel em Cinema (UFSC)

² Docente no curso de Cinema (UFSC) e orientadora deste trabalho

DO MONTADOR

Paulo Sacramento é diretor de *Riocorrente* (2013) e entrou na Universidade de São Paulo em 1989 para cursar Cinema na Escola de Comunicação e Artes. No terceiro ano do curso, Sacramento e dois colegas, Arthur Autran e Vitor Angelo, publicaram a primeira edição da revista *Paupéria*. Esta via de publicidade teve um único número voltado ao cinema marginal. Com editorial de Paulo Sacramento, a revista continha alguns artigos e uma entrevista com o cineasta e crítico cinematográfico Jairo Ferreira³ :

Tem o boom do curta de tendência cinemão e o boom do curta de tendência experimental. No experimental, a tendência é muito menor. O formato curta é mais propício para experimentação, mas a maioria que começa quer fazer cinemão. E é a tendência errada, é um equívoco (FERREIRA, 1991 apud GHIDETTI, 2009, p. 100⁴).

Sacramento interessado no experimentalismo defendido por Ferreira, na subversão da linguagem cinematográfica e em produções criativas de baixo custo; acabou fundando a produtora *Paraísos Artificiais*, juntamente com Débora Waldman e Marcelo Toledo em 1991. Tratava-se de uma empresa júnior, formada por alunos do curso de Cinema que queriam "fazer o cinema pensar", nas palavras de Deleuze⁵.

Eu, o Marcelo e a Débora éramos um grupo mesmo, da mesma classe. Desde que entramos na ECA, a gente passou a andar junto. A gente tinha alguns interesses comuns que normalmente estavam para além do cinema, e por conta disso a gente acabou se juntando. (SACRAMENTO, 2006 apud GHIDETTI, 2009, p. 97).

Com a extinção da Embrafilme⁶, em 1990, o mercado audiovisual estava quase inerte. Muitos cineastas deixaram de produzir seus filmes por dificuldades financeiras, mas mesmo com a crise no setor audiovisual, Sacramento realizou seu primeiro curta-metragem na academia. O curta-metragem intitulado *Ave* foi produzido entre os anos de 1991 e 1992, em 35mm, e foi dedicado ao seu professor Jairo Ferreira.

No auge da produtora *Paraísos Artificiais*, os filmes eram montados à noite na própria ECA. E logo os alunos descobriram uma forma de passar a madrugada na sala de corte da universidade. Assim, a sala de moviola⁷ se transformou, também, em um espaço crítico, porque todos os alunos de

³ Jairo Ferreira nasceu em 1945. "O crítico, cineasta, ator, fotógrafo de cena e jornalista Jairo Ferreira (que já enriqueceu a Contracampo assinando uma coluna) é hoje reconhecido quase que exclusivamente por ser o autor de *Cinema de Invenção* (primeira edição da Max Limonad, em 1986, reeditado pela Limiar, em 2000) [...] O crítico Jairo Ferreira era sobretudo um poeta." (Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/80/livrojairo>>. Acesso em: 27 out. 2017).

⁴ GHIDETTI, Carolina. Paraísos artificiais: novos rumos em tempos de crise. Revista Aurora, v. 5, 2009.

⁵ Gilles Deleuze é um filósofo francês nascido em 15 que publicou livros acerca de outros filósofos como Nietzsche, Kant e Spinoza. Além disso, foi autor dos livros "A imagem-tempo" e "A imagem-movimento" publicados em 1990 e 1983, respectivamente. O filósofo e cinéfilo provocou com esses livros um grande impacto no que ele mesmo chamava de pensar fazer cinema.

⁶ Embrafilme foi uma empresa do Governo Federal criada em 1969 para incentivar a produção e exibição de filmes nacionais, e que, apesar da eficiência do órgão, foi extinta em 1990 pelo então presidente Fernando Collor de Mello.

⁷ A moviola é uma marca de equipamento de montagem cinematográfica. O referido equipamento era uma mesa de montagem utilizada para facilitar o cortes e colagem de filmes gravados em película cinematográfica. O equipamento

cinema debatiam sobre os próprios curtas-metragens e sobre os projetos de seus colegas. Iniciativa dos discentes, acabou convertendo aquele espaço em um ambiente de efervescência crítica e discursiva a cerca dos processos de montagem cinematográfica.

Para a gente foi uma coisa natural e não era uma coisa que acontecia muito na ECA antes da Paraíso. A gente começou a fazer um monte de projetos extracurriculares, mandava e pedia aprovação [...] O fato é que a gente filmava bastante. Chegou uma época em que a gente fazia três, quatro filmes por ano. Um trabalhava no filme do outro, não pagava nada, nem comida (SACRAMENTO, 2006)⁸.

Sacramento produziu *Juvenila* como trabalho de conclusão de curso. Um curta-metragem dedicado a Idê Lacreta⁹, sua parceira de longa data. Anos depois Lacreta contribuiria para a montagem de *Riocorrente*.

[...] todo mundo queria continuar fazendo filmes, mas aquele núcleo já tinha meio implodido, não estava dando muito certo mais. Cada vez menos um trabalhava no filme do outro (SACRAMENTO, 2006).

Já no início dos anos dois mil, Paulo Sacramento montou diversos curtas e longas-metragens como *Tônica Dominante* (2000), de Lina Chamie, e *Cronicamente Inviável* (2000). Anos depois com a *Olhos de Cão*¹⁰ Sacramento montou *Amarelo Manga* (2002) e *O prisioneiro da Grade de Ferro* (2002). Neste último, o fundador da produtora trabalhou por quase dois anos na montagem.

Todo dia a gente assistia umas cinco ou seis horas e depois passava mais quatro horas no computador passando aquilo a limpo e colocando em colunas, então cada uma das coisas tinha uns campos bem simples, [...] eu tinha que limpar esse material. Passei sete meses sozinho tirando o que para mim era lixo, e deixando alguma coisa em torno de 40 horas de material. Nesse momento eu chamei a Idê, que foi quem dividiu a montagem comigo (Sacramento, 2017)¹¹.

Em 2005, Sacramento montou e produziu *A concepção*, na *Olhos de Cão*, dirigido por José Eduardo Belmonte. Gravado em Brasília, o filme trouxe para a narrativa as contradições da identidade

permitia ao montador ver a cena gravada antes de fazer os cortes. Um vídeo de uma moviola funcionado pode ser visto em <youtube.com/watch?v=fNGtWByyKu>

⁸ SACRAMENTO, Paulo. Depoimento 2006. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maio_2009/artigos/ed5/5_7_carol.htm> acesso 18/10/17.

⁹ “Montadora paulista, iniciou seus trabalhos em 1980, no Rio de Janeiro. Seus primeiros trabalhos como montadora foram para o diretor Carlos Alberto Prates Correia nos longas *Cabaret mineiro*, de 1980, pelo qual recebeu o Kikito de melhor montagem no Festival de Gramado, e *Noites do sertão* (1983). Foi laureada com cinco candangos de melhor montagem no Festival de Brasília: *Riocorrente*, *500 almas*, *Sua excelência*, o candidato, *O país dos tenentes* e *A hora da estrela*, entre outros prêmios. Disponível em: <http://www.filmebr.com.br/quem-e-quem/montador/ide-lacreta>

¹⁰ Produtora fundada por Paulo Sacramento no ano 2000

¹¹ A entrevista com o diretor e o diretor de fotografia de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* transcorreu no Cine Odeon BR, no Rio de Janeiro, no dia 14 de abril de 2004, após a exibição do filme em pré-estreia na Sessão Cineclube, iniciativa conjunta do Grupo Estação e da revista Contracampo. Disponível em: <<http://www.olhosdecao.com.br/prisioneiro/entrevista.htm>>. Acesso em: 26 out. 2017.

do indivíduo. No mesmo ano, Sacramento montou *Quanto Vale ou é por quilo?* de Sérgio Bianchi, um filme com tom documental e ficcional, repleto de referências da história brasileira.

Sacramento está há mais de vinte anos trabalhando dentro da sala de montagem e, como consequência, traz consigo uma infinidade de referências que ora se perdem, ora se tornam visíveis na poética de Riocorrente.

DA POÉTICA

No filme *Riocorrente* não existe uma linha narrativa clara, muitas vezes nos deparamos com aforismos, fluxos de consciência, e até mesmo nos vemos imersos em uma linguagem poética com tons documentais. Trata-se de um cinema poético. No próprio roteiro é possível perceber que Sacramento não pega o ator pela mão e o conduz na cena; há apontamentos, mas os balizamentos da interpretação são dados pelo ator/espectador.

A história transita por um triângulo amoroso em desintegração formado por Carlos, Renata e Marcelo. Em paralelo a esses três personagens, uma criança desenvolve uma trajetória rude, intensa e silenciosa. O filme transcorre na cidade de São Paulo nos dias atuais. A subjetividade dos personagens, o mistério de suas buscas individuais e seus sentimentos frente ao que vêem e desejam são narrados de maneira não convencional, sendo tão importantes quanto suas próprias ações (OLHOS DE CÃO, 2013b¹²).

A narrativa, que segue em desvios com paralelismos formais sobre rimas visuais e repetições de imagens, traz luz para os personagens Marcelo (Roberto Audio¹³), Renata Simone Ilescu¹⁴), Carlos (Lee Taylor¹⁵) e Exu (Vinicius dos Anjos¹⁶). São personagens que aparecem e desaparecem no turbilhão de pessoas da cidade de São Paulo.

¹² OLHOS DE CÃO. Riocorrente. Sinopse. Olhos de Cão [Site oficial]. 2013a. Disponível em: <http://olhosdecao.com.br/riocorrente/#!/pt/sinopse/>. Acesso em: 27 out. 2017.

¹³ Roberto Audio é intérprete da personagem Marcelo em Riocorrente e também atuou nos filmes *O cheiro do Ralo*, em 2006, com direção de Heitor Dhalia, e *Linha de Passe*, em 2008, sob direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Tem uma vasta experiência no teatro paulistano. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-632076>. Acesso em: 27 out. 2017

¹⁴ Sobre seu personagem, Simone Ilescu revela que sua personagem “vive essa divisão, de esta dívida, vivendo este triângulo amoroso, dividida entre esses dois relacionamentos e que são pessoas totalmente diferentes e na verdade é o resultado de uma divisão pessoal, dela com ela mesma [...]”. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iDet1bMn9kU>). Acesso em: 27 out. 2017)

¹⁵ Lee Taylor foi indicado a sete prêmios de atuação, destas venceu cinco. Sobre seu personagem ele revela que seu personagem “reflete um pouco essa aridez da cidade de São Paulo. É um personagem que se manifesta da maneira como ele recebe da cidade[...] o personagem Carlos é um batalhador que está tentando sair da vida marginal e não consegue, isso faz com que ele comece a se perceber”. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iDet1bMn9kU>). Acesso em: 27 out. 2017)

¹⁶ Vinicius dos Anjos interpreta Exu. “Vinicius foi selecionado após oito semanas de pesquisa em diversos Centros para Crianças e Adolescentes (CCA) da Prefeitura de São Paulo, projetos socioeducativos que trabalham com arte e educação para meninos de 5 a 15 anos. Após testes e ensaios com mais de 300 crianças, Vinicius destacou-se e foi escolhido para o filme, iniciando um extenso trabalho de preparação que estendeu por 6 meses antes das filmagens.” (Disponível em: <http://olhosdecao.com.br/riocorrente/#!/pt/imprensa>. Acesso em: 27 out. 2017)

Neste cenário urbano, Marcelo é jornalista e professor de história. Para a personagem, existe um elo com o passado impossível de ser superado. Ele é contra o que chama de “ditadura do novo”, já que o futuro se faz na reminiscência da sociedade. Para Marcelo, o que foi feito não pode ser superado. Em um de seus diálogos, ele revela:

Temos aqui um extraordinário museu a céu aberto. Mas vejam, o importante, sempre, é saber olhar e separar o joio do trigo: os mestres e inventores dos diluidores e beletristas (SACRAMENTO, Roteiro de Riocorrente, 2013)¹⁷.

A busca de Renata é pelo que ainda não foi definido ou conceituado, mas, ao mesmo tempo, se sente segura pela memória. A personagem vive um dilema quando o olhar para o passado não traz alegria e o futuro ainda é incerto ao lado de Carlos. O fascínio é pelo novo, e pelas sensações que a banalidade cotidiana não possibilita. Para Renata, o futuro é incerto e a vida é um fluxo incontrolável.

Carlos é um ladrão de carros que tenta cuidar de um menino de rua, Exu, e tem um relacionamento amoroso casual com Renata. Para ele importa vivenciar o instante, sem amarras com o passado. É uma personagem anarquista; e quase antagonista de Marcelo, porque nele reside a desordem, o escuro, o incerto, a sujeira.

Exu é quem traz a “personagem São Paulo”¹⁸ para a tela. O garoto é um andarilho que, além de ser oprimido pela sociedade ainda assim é capaz de sobreviver da/na cidade. Tal qual o orixá Exu, ele pertence ao ‘povo de rua’ e abre os caminhos.

O filme tem um tempo narrativo cíclico, ou seja seu fim volta-se para o início. Devemos destacar também estética documental inserida na narrativa ficcional, que por vezes surpreende, já que não obedece aos métodos clássicos da narrativa cinematográfica. O universo ficcional de *Riocorrente* é invadido pela estética clássica do de documentário. Com isso há a visível intensão de transparecer um multiverso¹⁹ narrativo construído a partir de diversos fluxos de pensamento.

Uma das grandes influências do diretor encontra-se nas justaposições de imagens haicaístas de Leminski²⁰

Poesia 1970

Tudo o que eu Faço
Alguém em mim que eu desprezo
Sempre acha o máximo.
Mal Rabisco,
Não dá mais pra mudar nada.
Já é um clássico
(LEMINSKI, 1987)²¹.

¹⁷ Roteiro fornecido pela produtora Olhos de Cão para este estudo.

¹⁸ Sacramento defende a cidade de São Paulo como personagem na entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d6kAZYak6x0>. Acesso em: 19 nov. 17.

¹⁹ Multiverso: termo usado pela física para descrever um conjunto hipotético de mundo possíveis.

²⁰ Paulo Leminski nasceu em Curitiba nos anos de 1944 e foi um escritor, crítico literário, tradutor e professor. Era um poeta que se apropriou do haicai a fim de brincar de escrever como se escreve. Foi letrista para algumas canções de Caetano Veloso e Arnaldo Antunes. Grande influente da arte nacional, escreveu obras poéticas como “Distraídos Venceremos” (1987) e “Caprichos e relaxos” (1983).

²¹ LEMINSKI, Paulo. *Distraímos venceremos*. Curitiba: Brasiliense, 1987.

Como em Leminski, Sacramento passa ao largo da transparência e da linearidade narrativa. Há uma valorização da concisão no registro/montagem das cenas que atravessam o caos da multidão de São Paulo e possibilitam o alargamento estético da montagem atrativa, conforme preconizada por Serguei Eisenstein²².

RIOCORRENTE

O filme mostra a vida caótica na cidade de São Paulo como em uma montagem expandida²³ que não reside apenas no ato de montar o filme propriamente dito, mas sim uma montagem que percorre/apresenta os vários setores de produção do filme. A revolução dessa montagem se faz no presente da narrativa e se vale de “outros tempos”²⁴ (AGAMBEN, 2009)²⁵, já que transborda referenciais teóricos.

Na trama, Exu é um personagem errante²⁶, que vive à margem da sociedade. Taxado como “maldito” (tatuagem no braço), é ele quem apresenta as contradições da capital paulista, porque transita e conhece a cidade e seus (des)caminhos. Assim, ele guia o espectador na narrativa.

A montagem-fluxo²⁷ de Paulo Sacramento é também o olhar de Exu sob a cidade, por isso, temos uma montagem ora realista, ora abstrata. Os cortes ora se aplicam em favor de uma fragmentação massiva de planos, ora com uma fluidez sequencial das narrativas clássicas. Para além de uma análise objetiva, proporcionada pelo *time code*²⁸ dos planos, é preciso notar que a

²² Cineasta soviético que teorizou os processos de montagem cinematográfica no início do século 20. Além do desenvolvimento de teorias cinematográficas, ficou conhecido pela produção e montagem de *A greve* (1925), *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927).

²³ Montagem é aqui entendida de modo amplo, como a composição de fragmentos para gerar um todo dotado de poética e sentido. A expansão narrativa, por sua vez, é compreendida como o desenvolvimento de elementos narrativos pertencentes a uma obra em outras obras. Ambos são fenômenos antigos presentes nas mais diversas formas expressivas (CAPANEMA, 2014).

²⁴ O filósofo italiano Giorgio Agamben, nascido em 1942, problematiza a noção mais usual de contemporaneidade em como aquilo que é estritamente atual, “do agora”, aquilo que pertence somente ao tempo presente. Para o autor, contemporâneo seria conjugar “outros tempos”, operando uma interseção entre o que é presente, passado e futuro, ou, em suas palavras, “um lugar de compromisso e de encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71 apud SILVA, 2012, p. 37).

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

²⁶ “Entre os errantes urbanos encontramos vários artistas, músicos, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas, errâncias voluntárias, intencionais. Aqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com a intenção de errar. Errar tanto no sentido de vagar, vagabundear, quanto no da própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento. Através dos diferentes trabalhos, imagens (fotos, filmes, cartografias), músicas ou escritos desses artistas, ou seja, através de suas narrativas errantes, é possível apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam o planejamento e a construção dos espaços urbanos de forma crítica. O simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo como disciplina prática de intervenção nas cidades. Essa crítica pode ser vista em diferentes formatos, através de diferentes narrativas urbanas artísticas – literárias, etnográficas, fotográficas, cinematográficas, musicais, cartográficas etc. – realizadas pelos errantes a partir de suas experiências de errar pela cidade.” (Jacques, 2012)

²⁷ Montagem que reside na multidão, como um flâneur.

²⁸ *Time code*: expressão em inglês traduzida literalmente como código de tempo. Termo usado na sala de montagem e pode ser usado para designar um ponto na linha do tempo de planos, sequências ou de um filme completo. Ou seja, determina um frame em um determinado instante do vídeo.

montagem é feita tal qual o olhar de um *flâneur*²⁹ que vaga pela cidade. Na proposta *zapeante*³⁰ de Sacramento os cortes subvertem os fluxos de uma narrativa clássica. O diretor conduz a montagem percorrendo os caminhos como Fausto, de Goethe³¹:

Fato é que por mais que Fausto se lance ao mundo, que percorra estradas e caminhos, que vasculhe prédios abandonados, que vá de ônibus à periferia da cidade visitar sua antiga fábrica e encontrar (acaso?) uma velha amante, que alcance por fim o mar, ele parece sempre atraído (ou arremetido) de volta ao centro (MORAES, 2012, p. 287)³².

É igualmente importante destacarmos que dentro do universo fáustico-flâneur-da montagem de Riocorrente existe um descompromisso com um rigor metodológico. Sacramento faz cortes de forma marginal, e isso impulsiona a subversão da ordem previamente estabelecida pelas teorias da montagem cinematográfica

Olhar de exu³³

Fica evidente que a montagem de Paulo está personificada na figura de Exu e em seus olhos de criança que vaga pela cidade. Pensemos na proposta de Eterno Retorno de Nietzsche³⁴ como uma forma de operar uma seleção entre uma vida fracassada ou vivência grandiosa. É no processo de montagem e observação que devemos operar a seleção de imagens que contribui para a continuidade das experiências na narrativa proposta, como afirmou Gilles Deleuze (2006)³⁵. Ou Walter Benjamin (2013)³⁶ quando defende que cada segundo de imagem processada deve se valer nela, como em um flash do pensamento.

²⁹ Termo em francês que designa o “caminhante” ou “errante” que observa a cidade.

³⁰ “Zapear” não é palavra que esteja no dicionário, ao menos não no Aurélio século XXI. Já a palavra zapping aparece como um substantivo masculino originado do inglês, com sentido de “sequência de mudanças rápidas de um canal para outro, por meio de controle remoto, e que ger. é feita para evitar os intervalos comerciais”. O “geralmente” é importante para modalizar a afirmação. De fato, muitas pessoas “zapeiam” no meio da programação, sem o menor pudor, apenas para saber o que há em outras transmissões. E na profusão de canais que um serviço a cabo, por exemplo, pode oferecer, “zapear” pode ser quase infinito. Quanto mais oferta de “informação”, mais frenética pode ser essa “sequência de mudanças rápidas”, em que não se assiste a nada e talvez se tenha a vaga percepção do que vai aqui e ali” (SILVA, 2007).

³¹ Johann Wolfgang von Goethe nasceu em 1749 e foi o autor da obra “Fausto”, publicada em 1790 e revista em 1808. A segunda parte desta obra foi publicada em 1832 no mesmo ano da morte do autor. Goethe foi um escritor alemão que se aventurava pelas ciências naturais.

³² MORAES, Felipe. Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach. Socine, 2012. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/fora.asp?C%F3digo=123>. Acesso em: 26 out. 2017.

³³ A percepção deste do olhar de Exu, aqui defendido, vem de um poema de Paulo Lourenço, publicado em 2010 e disponível em <https://axelegbara.files.wordpress.com/2011/08/oohardeexu.pdf>. Acesso 18/11/2017.

³⁴ NIETZSCHE, F. A Gaia Ciência. Trad. Notas e Posfácio de Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³⁵ DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

³⁶ BENJAMIN, Walter. Imagens do Pensamento – Sobre haxixe e outras drogas. Trad João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013

O rio que corre tem um fluxo da narrativa principal e permite ver fluxos secundários, terciários, quaternários... “O filme tem muito disso ele vai colocando ideais e vai jogando aos poucos e o espectador vai montando, vai pegando, cada um pega o que está mais próximo, o que se identifica[...], mas é um jogo de referências” (TV CULTURA [Paulo Sacramento em entrevista], 2014)³⁷.

Na montagem fluída de *Riocorrente* há diversos pontos de atenção e outros de atração, como quem perambula pelo fluxo das vias e desvios da cidade caótica de São Paulo. O “jogo” nesse labirinto não é chegar a um determinado ponto finito, mas revisitar a cidade de um modos diferentes a todo momento; ou seja, é preciso “pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê” (FOUCAULT, 1984, p.14)³⁸. Sendo assim, não é uma montagem proibitiva como a montagem francesa bazaniana³⁹, já que permite “pensar diferente” da realidade objetiva. Dessa forma, o processo de organização de cenas em *Riocorrente* não traz apenas o conhecimento teórico do autor para a sala de montagem porque se vale também da própria experiência de Sacramento da/na cidade.

Vemos em *Riocorrente* uma busca por uma montagem flâneur-marginal que foge das metodologias na seleção de cortes. É um passeio pelas imagens da cidade, sem perder o rigor sensorial na seleção de imagens. A visão fáustica também é encarada na figura do “montador crítico” que estudamos. Quando observamos a montagem de *Riocorrente*, estamos diante da sensibilidade do montador criada na confluência de experiências artísticas.

Para o construtivismo russo, é importante privilegiar o choque dialético ao montar:

Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível. Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; [...] uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante. Mas isto é — montagem! Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo — em contextos e séries intelectuais (EISENSTEIN, 2002, p. 36)⁴⁰.

A montagem da Nouvelle Vague⁴¹ francesa dos anos 1950 se valia de uma política do cinema autoral, por meio da qual diretores como François Truffaut⁴² ganharam notoriedade nas salas de

³⁷ TV CULTURA. Metrópolis [Entrevista]. Tv Cultura, 2014. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4UZZNJHMqBE&t=1254s>. Acesso em 27 out. 2017).

³⁸ FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade II - O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

³⁹ BAZIN, André. O cinema - Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁴⁰ EISENSTEIN, Sergei M. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b

⁴¹ Nouvelle Vague francesa que vigorou nos anos 1950 e 1960 “A geração de jovens intelectuais que se formou nas salas de projeção parisienses, cujo crítico mais célebre é André Bazin, como forma de oposição à “qualidade francesa”, em visão afinada com os clássicos americanos que enfim chegavam ao país (as remessas de filmes haviam sido interrompidas, por causa da guerra), passaram a buscar nesses filmes marcas de estilo que, segundo eles, certos diretores da “usina dos sonhos” (leia-se “Holywood”) [...]. A Nouvelle Vague, em última análise, foi um turbilhão, um sopro de renovação no tradicional cinema francês e mesmo mundial, na medida em que se contrapunha técnica e esteticamente aos preceitos do cinema clássico narrativo; turbilhão que veio e abalou as estruturas, influenciou realizadores os mais diversos (veja o caso do Cinema Novo ou Cinema Marginal, por exemplo), e desestruturou-se progressivamente no seio do próprio núcleo de jovens críticos/realizadores que lhe deu origem.” (MANEVY, 2006).

⁴² François Truffaut nasceu em 1932 e foi o fundador do movimento cinematográfico Nouvelle Vague, que ainda influencia cineastas mundo afora. Dirigiu filmes clássicos como Os incompreendidos e Fahrenheit 451

cinema. Bazin (1991)⁴³ defendia a chamada montagem proibida⁴⁴. Segundo ele, a montagem só podia ser utilizada dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia de fábula cinematográfica.

Por outro lado, se olharmos para a montagem proposta por Glauber Rocha⁴⁵, vemos em *A idade da Terra*⁴⁶:

A montagem nuclear é como um foguete subindo aos céus. Ele [Glauber] chamava de nuclear a partir dessa ideia da explosão nuclear que existe no momento que o foguete sobe. Na hora em que o foguete sobe, existe um jorro muito forte. É essa ideia da montagem, ela explode e sobe. [...] Ele não tem um texto que decifre isso teoricamente, como Eisenstein tem. [Com Eisenstein] você pensa na música, no compasso, você pensa na matemática [...]. Isso não acontece no Glauber (LIMA, 2013)⁴⁷

Podemos reconhecer na montagem de Sacramento o ritornelo⁴⁸ em flashes de Eisenstein, Bazin e Glauber na sala de montagem. Vemos que na prática de montagem em *Riocorrente* as referências são como vagalumes, que aparecem e desaparecem (DIDI-HUBERMAN, 2011)⁴⁹. A ponto de não influenciarem mais na montagem, a ponto do montador tornar a ver o material a ser montado com olhos de criança que está descobrindo a história ao ver as imagens. Tal qual “Os olhos de gato”⁵⁰ de Alejandro Jodorowsky⁵¹, Sacramento busca um novo olhar sobre o processo de montagem cinematográfica. Quando assistimos a *Riocorrente* é possível perceber uma aproximação crítica, que a montagem assume ao observar “as linguagens cinematográficas” (MARTIN, 1990)⁵².

⁴³ BAZIN, André. O cinema - Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁴⁴ “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p. 59).

⁴⁵ O cineasta Glauber Rocha nasceu em 1939 e dirigiu filmes aclamados pela crítica cinematográfica como Deus e o Diabo na terra do Sol (1964), Terra em transe (1967) e A idade da terra (1980). Além de ter dirigido o documentário como As armas e o Povo (1975), escreveu o livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” publicado em 1963.

⁴⁶ Filme publicado em 1980. “O filme é um barato visual que fala do Brasil de os tempos e de todas as eras” (entrevista para a Rede Globo de Televisão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0>). A montagem, inicialmente pensada por Glauber, contou também com os montadores Carlos Cox, Raul Soares e Ricardo Miranda.

⁴⁷ LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Da montagem nuclear ao kynorama: experiências de transbordamento com Glauber Rocha. In: Ver Ouvir e Ler Cineastas. Covilhã: LabCom, 2016. p. 27-34, v.1.

⁴⁸ Ritornelo, neste contexto, acentua que as teorias de Eisenstein e Bazin são vistas em *Riocorrente* de forma diferente. Permite uma revisita as teorias de montagem paradigmáticas.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman nasceu em 1953. É um filósofo leitor de Nietzsche que escreveu o livro “Sobrevivência dos vagalumes”, publicado no Brasil em 2011

⁵⁰ “Os olhos do gato” foi publicado originalmente em 1978 pela editora “Les Humanoïdes”, e conta a história de um monge cego que ordena que seu corvo traga os olhos de um gato para que ele volte a enxergar. O pedido do monge é atendido, mas os olhos caem por serem velhos e são pequenos para o corpo do monge

⁵¹ Alejandro Jodorowsky nasceu em 1929. É um cineasta e poeta que traz em sua filmografia títulos surrealistas como A montanha Sagrada (1973) e El Topo (1970).

⁵² MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Nesse sentido, essa montagem revela que é preciso vivenciar o que temos de mais selvagem e incontrolável. É necessário ver com o olhar de criança para constatar a desordem construída pelo olhar poluído do *flâneur*.

Montagemerecusaidentificação

Na compreensão das intensidades do devir⁵³, Sacramento não roteiriza apenas de forma poética ou somente prosaica; como na narrativa clássica, essas visões antagônicas se estabelecem mutuamente quase com a visão de João Guimarães Rosa⁵⁴, em “Grande Sertão: Veredas”⁵⁵, na sua busca de palavras-valise⁵⁶ e sensações-valise⁵⁷. De fato, existe no filme uma busca pela coexistência, na formação de novas palavras/sentidos/sensações que derivam em novos caminhos. Da mesma forma que Guimarães tem a preocupação de apresentar um jagunço poeta no campo, Sacramento tem um olhar flâneur antiburguês ao registrar um flâneur-errante (Exu), imerso nos conflitos sociais e rodeado pela sujeira da cidade.

Riocorrente traz uma proposta de narrativa cíclica que está presente em Luís Sérgio Person⁵⁸, visto no filme *São Paulo S.A.*⁵⁹. (1965). Mas dá vazão ao documentário poético de Rogério Sganzerla percebido no *O Bandido da luz Vermelha* (1968). O diretor de *Riocorrente* não deixa de se inscrever em um “metacinema” quando leva seus personagens a uma sala de cinema, assim como em *Demência* (1987)⁶⁰. Nesta tentativa final de aproximações, é importante por em evidência a experiência acadêmica de Paulo Sacramento e a criação da revista acadêmica *Paupéria*, que acabou levando o montador a conhecer a revista *Víbora*⁶¹, que o influenciou nesse “comino de desaprendizaje”

⁵³ “O próprio Lógos, que atribui a essa lei eterna a função reguladora e ordenadora, é, ele mesmo, devir. O contínuo fluxo é característica fundamental do Lógos” (SANTOS, 1990), ou seja, para Heráclito o devir é também fluxo, o vir a ser). Já em Gilles Deleuze “[...]diríamos que o devir se opõe ao ser [...]. Neste âmbito, os pares opositivos fundamentais seriam: essência/aparência, inteligível/sensível, ser/devir. [...] Os pensadores que a partir de Nietzsche atacaram a metafísica, criticaram a própria noção de verdade, destacando a potência da aparência, do sensível, do devir” (PEDROSA; ALVES, 2008).

⁵⁴ Escritor brasileiro e membro da Academia Brasileira de Letras, nascido em 1907, sua obra mais referenciada foi *Grande Sertão de Veredas*.

⁵⁵ Um romance escrito em caráter experimental e lançado em 1956.

⁵⁶ Palavra-valise: termo oriundo dos estudos linguísticos que caracteriza palavras que resultam da fusão de duas palavras.

⁵⁷ Sensações-valise é um termo garimpado que se refere a aglutinações de duas sensações distintas, uma do filme outra do indivíduo, que explodem em uma terceira sensação oriunda das primeiras.

⁵⁸ Luís Sérgio Person nascido em 1936, dirigiu o filme *São Paulo, Sociedade Anônima*. O filme foi roteirizado de maneira cíclica. O filme que observa a cidade de São Paulo como um personagem em transformação. Person observava “Um cinema cujo tempo presente seja a sua matéria e o seu fim. Um cinema até anti-estético se for o caso, um cinema anti-eterno (pois o tempo não está para catedrais góticas!), um cinema voltado à realidade presente, destinado a servir à realidade presente sem moralismos de segunda ordem (O Estado de Minas, 1967).

⁶⁰ Filme dirigido por Carlos Reichenbach (professor de Paulo Sacramento) e publicado em 1986. O longa metragem tem uma relação íntima com a lenda de Fausto.

⁶¹ “Em março de 1981 surgiu em Brasília a revista *Víbora*, com seu “olhar sobre a miséria política e humana” e que marcaria uma trajetória efêmera de oito números publicados (entre 1981-1988), vendidos em bares, feiras e eventos, que deixaram sua marca (e seu veneno) quer na contracultura, quer no anarquismo que convulsionou o Brasil dos anos 80 frente às esperanças de novos tempos.” (RUDY, 2013)

NADA NUEVO

Sapo inflado como soy
nada nuevo he dicho,
y mucho menos lo reclamo.
Me sigo a mi mismo.
en este camino de desaprendizaje
Todo ha sido dicho Ya.
(BURROUGHS, p. 17)⁶².

Riocorrente se aproxima de Graciliano Ramos na forma de escrever, estabelece relações com Luiz Sérgio Person, Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla no olhar cinematográfico, mas não é objeto de associação absoluta a nenhuma prática de narrativa. Estamos diante de um rio de referências que obviamente não se limita aos já citados, mas desagua em um mar de possibilidades. Vemos que o filme é constituído na ancoragem de não pertencimento a métodos. Para o montador, é preciso ver as referências e seguir o fluxo de outras possibilidades.

A dinamite é nosso melhor símbolo, expande-se, só destrói porque se expande e assim também é o pensamento. O cérebro do homem é uma bomba, precisa explodir, ainda que arrebe todo o universo” (SACRAMENTO, Roteiro *Riocorrente*, 2013).

É necessário perceber o presente para alçar os outros tempos: passado e futuro.

SEM BUDISMO

Poema que é bom
acaba zero a zero.
Acaba com.
Não como eu quero.
Começa sem.
Com, digamos, certo verso,
veneno de letra,
bolero. Ou menos.
Tira daqui, bota dali,
um lugar, não caminho.
Prossegue de si.
Seguro morreu de velho,
e sozinho.
(LEMINSKI, 1987, p. 36).

O ideal budista transvaza essa necessidade de compreender a vida na própria vivência. Grandes partes do ideal de Sidarta Gautama⁶³ e da filosofia budista defendem esse desapego do passado e futuro: “Se deseja conhecer as causas do passado, veja o resultado no presente e se deseja conhecer o resultado no futuro, veja as causas do presente” (KAN, 2000, p. 11)⁶⁴.

⁶² VÍBORA. In: BURROUGHS, William. *Maias mídias merda e morte*. nº6. p. 14-17. Brasília

⁶³ Sidarta Gautama, posteriormente chamado de Buda, foi um príncipe que deixou os privilégios de seu reino para procurar o que ele chamava de iluminação.

⁶⁴ KAN, Sutra Shinji. *Revista Kaisen*. São Paulo: Hokkeko, dez. 2000.

Henri Bergson⁶⁵ sintetiza essa mesma necessidade de obras orientadas pelo presente em “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência” (1989), onde ele descreve a vida psicológica e como se daria uma existência menos mecanizada e mais potencializada (termo de Nietzsche)⁶⁶.

A vida psicológica não é nem unidade nem multiplicidade, [...] ela transcende tanto o mecânico quanto o inteligente, mecanicismo e finalismo só tendo sentido ali onde há ‘multiplicidade distinta’, ‘espacialidade’ e, por conseguinte, junção de partes preexistentes: ‘duração real’ significa ao mesmo tempo continuidade indivisa e criação. No presente trabalho, aplicamos essas mesmas ideias à vida em geral, considerada aliás ela própria do ponto de vista psicológico (BERGSON, 1989, p. 15)⁶⁷.

Se Riocorrente estabelece um diálogo com esse olhar bergsoniano, vemos que a busca de Sacramento não é pela distribuição mecânica de referências do passado, mas por diálogo com o presente. O montador traz para o protagonismo da narrativa “multiplicidades distintas” em uma mesma “espacialidade”. RioCorrente é fluxo, e os afetos conduzem quem vê e quem faz o filme.

INCONCLUSÕES

Este estudo se põe à frente de uma inconclusão, porque o passeio *flâneur* pela montagem de Sacramento é passível de novas reflexões. É importante dizer aos interessados na montagem cinematográfica que os ideais *flâneur* estão em todos os percursos errantes que fizemos, (re)visitando a literatura, a pintura, a música e o próprio cinema. Este trabalho se mostra isento e descarregado de conclusões acerca do que foi tratado porque é possível ver/sentir mais em *Riocorrente*. As inclusões demonstram que a busca dessas observações não é por uma verdade conceitual, mas, sim, por um movimento reflexivo fluído.

A definição de montagem fáustica-*flâneur-errante* e tantas outras que se deram neste trabalho abrem margem para a criação de novas reflexões de montagem que adentram o universo artístico.

Acerca do que mencionamos, é importante frisar que este trabalho é apenas um caminho do inconsciente marginal deste pesquisador. Como diria Nietzsche, isto é, apenas uma pulsação energética sem nenhuma pretensão com a verdade, sem nenhum apreço pelo acerto absoluto. Visto que, as artes trabalham acontecimentos de seu tempo em poemas, sons e imagens como em um rio que corre percorrendo fluxos, caminhos, desvios e respingos.

⁶⁵ Henri Bergson, filósofo que nasceu em 1859 na França. Autor do livro “Matéria e Memória”, publicado em 1896, influenciou a filosofia de Gilles Deleuze. Acerca do presente, Bergson (1990, p. 197) escreve “[...] nosso presente não deve se definir como o que é mais intenso: ele é o que age sobre nós e o que nos faz agir, ele é sensorial e é motor; nosso presente é antes de tudo o estado do nosso corpo. Nosso passado, ao contrário, é o que não age mais, mas poderia agir, o que agirá ao inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade”

⁶⁷ BERGSON, Henri. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Lisboa: Edições 70, 1989.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009
- BAZIN, André. **O cinema** - Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens do Pensamento** – Sobre haxixe e outras drogas. Trad João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CAPANEMA, Letícia. Reconfiguração do conceito de montagem na ficção televisual expandida. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação**, v. 8, n. 1, jun. 2014.
- CATÁLOGO CINEMA DE MONTAGEM. 2015. Disponível em:
<<https://pt.scribd.com/document/282829781/Catalogo-Cinema-de-Montagem>>. Acesso em: 26 out. 2017.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DIDI-HUBERMAN. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Marcia Artex. Belo Horizonte: UFMG, 2011
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei M. **A forma do filme**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.
- EISENSTEIN, Sergei M. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.
- GHIDETTI, Carolina. Paraísos artificiais: novos rumos em tempos de crise. **Revista Aurora**, v. 5, 2009.
- GOETHE. **Fausto**: Uma tragédia – Primeira parte. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II** - O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- KAN, Sutra Shinji. **Revista Kaisen**. São Paulo: Hokkeko, dez. 2000.
- LEMINSKI, Paulo. **Distraímos venceremos**. Curitiba: Brasiliense, 1987.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Da montagem nuclear ao kynorama: experiências de transbordamento com Glauber Rocha. In: **Ver Ouvir e Ler Cineastas**. Covilhão: LabCom, 2016. p. 27-34, v.1.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MORAES, Felipe. Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach. **Socine**, 2012. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/fora.asp?C%F3digo=123>. Acesso em: 26 out. 2017.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. A edição de um filme sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011. OLHOS DE CÃO. Riocorrente. Sinopse. **Olhos de Cão** [Site oficial]. 2013a. Disponível em: <http://olhosdecao.com.br/riocorrente/#!/pt/sinopse/>. Acesso em: 27 out. 2017.

PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

REDE MINAS DE TELEVISÃO. Agenda [Entrevista com Paulo Sacramento]. **Rede Minas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7yPS6Sa7Qc&t=69s>. Acesso: 27 out. 2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SACRAMENTO, Paulo. **Depoimento 2006**. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maio_2009/artigos/ed5/5_7_carol.htm acesso 18/10/17. SESC TV. Sala de cinema: Paulo Sacramento. **Sesc TV**, 16 set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LEZOVVhm1HA&t=418s>. Acesso em: 27 out. 2017.

TV CULTURA. Metrópolis [Entrevista]. **Tv Cultura**, 2014. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4UZZNJHMqBE&t=1254s>. Acesso em 27 out. 2017).

VÍBORA. In: BURROUGHS, William. **Maias mídias merda e morte**. nº6. p. 14-17. Brasília XAVIER, Ismail. De momentos e alegrias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani. **Comunicação & Informação** v. 11, n. 2, p. 163-181- jul./dez. 2008.

Filmografia

Riocorrente. Direção: Paulo Sacramento. Brasil. California Filmes, 2014.

Ave. Direção: Paulo Sacramento. CTR Departamento de Cinema, Rádio e TV; ECA/USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992 disponível em <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=13086>

Juvenila, Direção: Paulo Sacramento. CTR Departamento de Cinema, Rádio e TV; ECA/USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1995 <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=13094>

Dias de Nietzsche em Turim, Direção: Júlio Bressane. Brasil. RioFilme, 2002.

Tônica Dominante, Direção: Lina Chamie. Superfilmes, 2000.

Cronicamente inviável, Direção: Sérgio Bianchi. Mundial. Riofilme, 2000.

Amarelo Manga, Direção: Cláudio Assis. Brasil. California Filmes, 2002.

O prisioneiro da Grade de Ferro. Direção: Paulo Sacramento. Imove. Brasil, 2003.

A concepção. Direção: José Eduardo Belmonte. Imagem Filmes, 2005.

A Encarnação do Demônio. Direção: José Mojica Marins. Brasil 20th Century Fox, 2008.

É Proibido Fumar. Direção: Anna Muylaert. Mundial. Playarte Pictures, 2009.

Os incompreendidos. Direção: François Truffaut. França. Cocinor, 1959.

São Paulo S.A. Luís Sérgio Person Mundial. Columbia Pictures, 1965.

Bandido da luz Vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo Distribuidora de Filmes Urânio, 1968.

A idade da terra. Direção: Glauber Rocha. Brasil, Embrasil, 1980.

A SÉRIE WANDAVISION, A EVOLUÇÃO DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS E A SOCIEDADE: INFLUÊNCIAS MÚTUAS

Caio Deyvison Alves Santos (Universidade Cruzeiro do Sul)¹

Jardel Lucas Garcia (UAb)²

RESUMO

É fato que a televisão, o cinema, as produções audiovisuais de uma época refletem muito do contexto histórico nos quais foram produzidas e acabam por influenciar comportamentos e tendências. Da mesma forma, o inverso também é verdade: os momentos históricos e movimentos da sociedade também vão parar nas telas cada vez mais rápido, sobretudo nesta era digital permeada pelas redes sociais e serviços de *streaming*. Sobre esse último, as produções seriadas têm atraído cada vez mais a atenção do público, tornando-se objeto de análise nos mais diversos âmbitos. Dentro desse universo das séries, um gênero que esteve presente há décadas e que diz muito sobre as dinâmicas sociais são as comédias de situação, ou *sitcoms*, sempre retratando cotidianos e situações comuns e representativas. Nesse viés, o presente trabalho tem como objetivos compreender, a partir do estudo da série *WandaVision*, do serviço de *streaming Disney Plus* e da *Marvel Studios*, a evolução das séries de TV, especificamente do gênero *sitcom*, da década de 1950 a 2010, para compreender como cada contexto histórico influencia e é influenciado pelas produções audiovisuais de sua época. Para tais fins, foi realizada uma pesquisa acerca das origens das séries de televisão, do cinema, das *sitcoms* e dos serviços de *streaming* com o objetivo de perceber os anseios que levaram à sua criação e a sua presença e influência na sociedade. *WandaVision* foi escolhida como objeto de estudo pois, em cada episódio, traz uma homenagem a cada uma das décadas do período supracitado ao representar elementos das *sitcoms* de cada época, tanto em contexto narrativo quanto técnico. Além disso, a série se posiciona historicamente em uma transição de décadas e homenageia as anteriores ao mesmo tempo que inova em seu formato. Partindo de estudos como de Maíra Santos (2010) - no qual sintetiza aspectos históricos com base nas séries de *I Love Lucy* (1951) a *Lost* (2004) - e na produção de conteúdo de mídias especializadas - como Mikannn (2021) -, procedeu-se a uma análise, episódio a episódio, do objeto de estudo relacionando cada um deles aos contextos de cada década. Percebeu-se, com isso, que a série apresenta, ao mesmo tempo, uma síntese fiel à linha evolutiva das produções audiovisuais observadas bem como inaugura um novo formato revolucionário que permite refletir sobre as possíveis evoluções anunciadas a partir do ano de 2010 para a TV e o cinema com base nos padrões observados. Assim, considera-se as *sitcoms* como reflexos e, também, influenciadoras sociais, sendo *WandaVision* um objeto cultural de sua época.

Palavras-chave: WandaVision. Série. Sitcom. Evolução. Sociedade.

¹ Licenciatura em Artes Visuais, Universidade Cruzeiro do Sul.

² Mestrado em Pedagogia do eLearning, Universidade Aberta de Portugal (UAb).

INTRODUÇÃO

As produções artísticas de um povo constituem registros históricos sobre a sociedade e o tempo em que vivem. Analisar a evolução desses registros possibilita a compreensão de como cada cultura se desenvolveu através dos tempos, entendendo seus costumes, modos, linguagens, etc. É o que diz Stateri (2017) ao diferenciar as obras reacionárias, isto é, aquelas que mantêm o status quo de uma sociedade, das obras revolucionárias, que não se encaixam nesses padrões e buscam superá-lo. Dessa forma, cinema e televisão sempre foram dois veículos que traduziram muito os contextos sociais, políticos, econômicos de onde e quando se faziam, mas também ajudaram a mudar paradigmas. O cinema, por exemplo, resultou numa mudança de paradigma para a sociedade uma vez que as pessoas puderam ver as imagens, produzidas antes somente pela fotografia, em movimento e, com sua evolução, acompanhadas de som, uma réplica do “mundo real”. Por sua vez, as representações cinematográficas, ao ganhar o gosto do público, tornam a influenciá-lo e criar tendências, sejam elas de natureza comportamental, visual, intelectual, artística ou tantas outras. Ou seja, uma influência mútua.

Com a evolução das tecnologias audiovisuais e o avanço das indústrias, a televisão inaugurou outro cenário: a possibilidade dessas produções integrarem o cotidiano das pessoas dentro de suas casas. Assim, é consequência natural desse processo o aumento da influência mútua entre público e produtor(a). Um exemplo desse tipo de produção são as séries televisivas. Desde a sua concepção, buscavam retratar o cotidiano de famílias e situações cotidianas de modo a provocar uma identificação com o público, em oposição às produções clássicas que se baseavam mais em romances épicos, mitológicos, distantes da realidade do cidadão comum. Na década de 1950, séries que ganharam espaço foram *Sitcoms* (comédias de situação). Entre suas características destacam-se a representação de situações cotidianas de pessoas comuns, momentos cômicos e resoluções, em geral, felizes (MIKANNN, 2021i).

Com o passar do tempo, as técnicas de filmagem, de atuação, de produção em geral dessas séries foram se modificando para que representassem, cada vez mais, os anseios e situações de suas épocas, o que também se refletiu no cinema. Assim, o objeto de estudo escolhido para o presente trabalho, a série *WandaVision* do serviço de *streaming Disney Plus* e da *Marvel Studios*, reflete ao longo de seus capítulos toda essa linha evolutiva das séries de TV e do cinema, especificamente com base nas *sitcoms*, de maneira clara e perceptível sob a ótica aqui abordada. Dessa forma, este trabalho tem como objetivos utilizar-se de tal objeto para estabelecer essa análise e reflexão críticas sobre como as mudanças na construção das séries influenciaram, influenciam e são influenciadas pelo contexto social do tempo e espaço nos quais são produzidos. Da mesma forma, buscou-se verificar se e em quais aspectos *WandaVision* pode ser ou não considerada uma obra reacionária ou revolucionária.

DO CINETOSCÓPIO AO STREAMING DIGITAL

Desde a criação da fotografia, em 1839, havia tentativas de dominar a fotografia animada. Um exemplo disso foi a criação do cinetoscópio, em 1891, por Thomas Edison, mas o equipamento só podia ser utilizado por uma pessoa de cada vez. As imagens eram projetadas no interior de uma caixa e os filmes reproduzidos através dele eram produzidos em uma máquina de filmar também criada por Edison: o cinetógrafo. Mais à frente, no dia 28 de dezembro de 1895, surgia o cinematógrafo criado por dois irmãos franceses chamados Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948). Por meio do novo equipamento, eles realizaram a primeira projeção pública de filmes para uma plateia de

espectadores. Esses primeiros registros eram curtos: tinham em média de um a dois minutos de duração, com histórias rápidas e objetivas. Em geral, exibiam cenas de família, ambiente de trabalho, de coisas cotidianas em movimento (VIEIRA, 2020).

Desse modo, o cinema já apresentava a sua primeira definição: um modo de captar a realidade em movimento. Os irmãos Lumière, ao filmarem cenas que representavam a realidade natural, acabaram, já naquele tempo, por iniciar um processo de documentação das sociedades e culturas, função essa que as tecnologias audiovisuais só conheceriam mais tarde. Assim, não tiveram consciência do que estavam criando à época, pois chegaram a dizer que o cinema era uma “invenção sem futuro” (VIEIRA, 2020).

Com o passar do tempo, novas técnicas foram sendo empregadas para aprimorar a experiência com aquilo que viria a ser o cinema conhecido hoje no século XXI. George Méliès, por exemplo, introduziu uma nova dimensão à arte produzida com os equipamentos utilizados pelos Lumière: os efeitos especiais. Mesmo tendo os “descoberto” por acidente, Méliès explorou-os de modo que possibilitaram a transformação da realidade, romperam com as possibilidades limitadas da captação do real e aguçaram a imaginação e a percepção do público (DUARTE, 2009). Já em 6 de outubro de 1927, com a exibição do filme *O cantor de jazz*, dirigido por Alan Crosland (1894-1936), houve o início de uma nova era para o cinema: o filme foi o primeiro a ter cenas faladas e cantadas e a usar um sistema sonoro eficaz conhecido como *Vitaphone* (VIEIRA, 2020).

Assim, assume-se que, com o tempo, o cinema enquanto arte audiovisual transformou-se com os movimentos da sociedade. Suas funções passaram do entretenimento para a arte, para a informação, para o documentário, para as funções pedagógicas (DUARTE, 2009), entre tantas outras. Como uma tecnologia sempre acaba implicando no desenvolvimento de outras – dadas essas inúmeras aplicabilidades – outras técnicas e equipamentos surgiram de maneira paralela ao cinema.

Uma dessas tecnologias é a própria televisão. A primeira evidência que se tem sobre ela é, na verdade, nas descobertas de Jakob Berzelius, em 1817, ao observar o fenômeno da fotossensibilidade do selênio – elemento químico encontrado na terra, na água e em alguns alimentos. De acordo com Abreu e Silva (2011), o químico sueco descobriu que o selênio possuía a propriedade de transformar a energia luminosa em energia elétrica. Anos depois, o alemão Paul Nipkow, em 1884, foi o primeiro a transmitir uma imagem a distância, o que concedeu a ele o crédito de fundador da técnica de televisão mecânica. Ele partiu de um experimento produzindo um disco com pequenas perfurações em espiral na frente de um cristal de selênio, montado de forma que, ao gira-lo em alta velocidade, era projetada a grande distância a imagem de uma pequena cruz. Em 1920, John Logie Baird, tendo como base os experimentos e descobertas de Nipkow, realizou pequenas transmissões através de um sistema mecânico. Já em 1923, experimentos do russo Wladimir Kosma Zworykin utilizaram tubos de raios catódicos que substituíram o processo mecânico de Nipkow. Por sua vez, em 1925, Baird transmitiu, de sua própria casa, imagens a distância de um de seus vizinhos, sendo este o primeiro homem a ser transmitido ao vivo pela TV. Essa transmissão utilizava um padrão mecânico com uma definição de trinta linhas. Passos mais audaciosos foram dados por Baird em 1928, quando realizou uma transmissão transatlântica ligando a estação inglesa Coulsdon a de Hartsdale nos Estados Unidos (ABREU e SILVA, 2011).

Pode-se dizer que todo esse processo se popularizou pois, conforme abordado com a questão do cinema, a representação da realidade (e também do irreal) pelo audiovisual passou a constituir cada vez mais importância na sociedade. Conforme Squirra (1995) apud Abreu e Silva (2011), a televisão teve e tem papel de dinamizar culturas, formar opiniões, prover entretenimento e produzir

conhecimento, dentre outras funções, o que explica essa quantidade de esforços realizados na primeira metade do século XX para produzir e disseminar o conceito de televisão tal qual o conhecemos.

Desse modo, seguindo essa linha evolutiva, com o advento da internet e a virtualização das relações sociais, cada vez mais serviços têm se baseado neste veículo de transmissão de conteúdo. Assim, como parte dessa evolução natural, não demorou até que as tecnologias audiovisuais também migrassem para esse caminho. Então, utilizando-se o conceito de *streaming* – que é definido como o processo de transmissão de dados por internet (como áudio e vídeo) sem a necessidade de baixar esse conteúdo para o dispositivo cliente (GOGONI, 2019) – nesta terceira década do século XXI, assiste-se a uma convergência dos modos de produção e transmissão de áudio e vídeo para essas “novas” tecnologias. Essas aspas possuem um sentido, já que o conceito de *streaming* não é nada novo: já na década de 1920, empresas como a Magnetic Muzak já utilizava esse conceito em algumas das tecnologias de transmissão de músicas via rádio (DELGADO, 2018). Embora o conceito inicial não tenha se modificado com as novas tecnologias, já constituía as bases para o que se fez com o surgimento e aprimoramento da internet. Se hoje os famosos serviços de *streaming* como *Netflix*, *Amazon Prime Video*, *Spotify*, *Disney Plus*, *YouTube* dentre tantos outros dominam esse cenário – e alguns têm se tornado, inclusive, grandes estúdios de cinema – é graças a esses estudos anteriores de criação e distribuição de áudio e vídeo.

Nos dias atuais, um dos tipos de conteúdo que mais se transmite e se populariza nesse serviço de *streaming* digital são as séries – até então concebidas como séries televisivas ou narrativas seriais ficcionais. Contudo, embora essa popularização passe a sensação de que se trata de um novo formato, essas também surgiram no início do século passado. Conforme o estudo feito por Santos (2010), com o crescimento do cinema na década de 1910, começou-se a observar as condições com as quais os espectadores assistiam aos filmes nas antigas salas. Dentre essas condições, encontravam-se salas pequenas para o público crescente, com assentos sem encosto e desconfortáveis e, em contrapartida, filmes que tinham durações cada vez mais longas. A fim de não perder esse público por razões de infraestrutura, uma das alternativas que muitos produtores encontraram foi dividir o filme em partes menores exibidas em momentos e dias diferentes, com continuidade, criando as primeiras bases do que se tornariam as narrativas seriadas. Essa divisão em partes era estrategicamente feita criando *cliffhangers* (estruturas narrativas que criam curiosidade no espectador ao finalizar um capítulo/episódio com alguma cena que crie expectativa com a sua continuidade). Dessa forma, garantiam o retorno do público para os próximos episódios ao mesmo tempo que aumentavam o fluxo de pessoas assistindo às produções e reduzindo os problemas de infraestrutura e desconforto.

Além dessa abordagem de narrativas seriadas, Santos (2010) também lembra das radionovelas, populares por volta de 1930. Essas utilizavam-se dos mesmos mecanismos para atrair a atenção e curiosidade do público. Contudo, tinham outro formato: as pessoas consumiam esse conteúdo em suas próprias casas através de aparelhos de rádio. Outra forma de captar (e também de rastrear) os interesses do público era posicionar outros conteúdos paralelamente às produções – como comerciais e propagandas. Isso se refletiu nas produções audiovisuais destinadas à televisão e continuam sendo utilizadas – agora com mecanismos de inteligência artificial, mineração de dados, algoritmos – na internet.

Então, com base nesses pressupostos, e através de um estudo exploratório da série *WandaVision* - do serviço de streaming *Disney Plus* - e outras que ela referencia - como filmes da

mesma produtora (Marvel Studios) - , da mídia especializada (canais especializados em séries e cinema) e demais estudos publicados nessa área, construiu-se uma análise de cada um dos nove episódios da série, conceituando os elementos evolutivos observados e relacionando-os ao contexto histórico representado, assim como analisando as técnicas empregadas em sua construção e sua relação com cada época retratada. Tal estudo permite sintetizar uma linha evolutiva das séries de TV, especificamente, das *sitcoms* (bem como do próprio audiovisual) ao longo de setenta anos de produção, fomentando questões e novas discussões sobre o que, possivelmente, virá nas décadas seguintes.

CONTEXTO DE INVESTIGAÇÃO

Com base no objeto de estudo do presente trabalho, a série *WandaVision*, foram analisadas algumas das produções televisivas seriadas entre as décadas de 1950 a 2010. Como consequência, tal análise implicou também num panorama geral das produções audiovisuais dessas épocas. Há de se considerar que tais épocas encontram-se na efervescência do século XX, período marcado por intensas transformações sociais decorrentes de guerras mundiais, tensões políticas, revoluções industriais e tecnológicas que ocasionaram diversas mudanças de concepções nas relações sociais. Da mesma forma que filmes e séries possuem origens entrelaçadas, conforme demonstrado anteriormente, percebeu-se que ocorrem influências mútuas entre as produções audiovisuais e o contexto de sua época. Assim, uma série produzida na década de 1950 refletia os anseios e circunstâncias daquela época - por exemplo, o que era ou não considerado uma família tradicional. Já em 1990, esses conceitos, socialmente, são outros e representados de outras formas. O que é visto na televisão pode acabar sendo reproduzido no meio social, enquanto aquilo que existe no meio social acaba sendo reproduzido nas produções cinematográficas e televisivas, ou seja, uma influência sempre mútua. Assim, com base em cada episódio de *WandaVision*, pôde-se entender tanto conceitos técnicos do audiovisual de cada época bem como um pouco de seu contexto histórico representado. Além do mais, a série foi construída sob uma perspectiva de metalinguagem, uma “série dentro de uma série”, o que será analisado quanto à época em que foi feita e quanto ao aspecto inovador que isso representa.

Além disso, uma questão-problema também permeou a análise que se fez aqui: a arte pertence a locais específicos? Tal questão foi levantada com base na discussão sobre as tecnologias de *streaming* e os questionamentos que têm levantado na indústria do cinema. Um bom exemplo foi a afirmação do conceituado diretor e roteirista franco-canadense Denis Villeneuve sobre o lançamento da sua mais nova grande produção, o filme *Duna* - adaptação do romance homônimo de Frank Herbert (1965). Em uma entrevista, o diretor afirmou que não pretendia que o filme fosse lançado nas plataformas de *streaming* pois isso iria “matar a franquia *Duna*” e que “colocar *Duna* em uma TV seria como dirigir uma lancha em uma banheira” (CENA ABERTA, 2021). Tais afirmações têm repercutido na mídia e suscitado discussões sobre como as produções audiovisuais se comportarão frente à popularização cada vez maior do *streaming*.

WANDA VISION E AS SITCOMS: QUAL A RELAÇÃO?

Sitcom é um termo que vem do inglês que é uma junção de *situation* (situação) e *comedy* (comédia), significando, então, comédia situacional ou comédia de situação. É um tipo de comédia centrada em personagens fixos que levam a história para frente dentro de cenários que também são fixos. O nome veio porque, inicialmente, os episódios exibiam algum ou alguns desses personagens

passando por alguma situação cotidiana (MIKANNN, 2021i). A popularidade da sitcom aconteceu porque era fácil gravar nesse formato, pois as câmeras ficavam fixas, o que facilitava bastante as questões técnicas. Outra característica das sitcoms é que elas eram gravadas com plateias ao vivo ou então havia uma trilha sonora de risos imitando a plateia. No começo contavam sempre histórias de família com mais ou menos 30 minutos, contando com o tempo dos comerciais (SANTOS, 2010).

Ainda de acordo com Santos (2010), apesar das sitcoms serem bem parecidas em geral, elas tiveram uma evolução muito significativa no decorrer dessas décadas. As primeiras sitcoms eram filmadas apenas com uma câmera e ela ficava fixa, mas isso mudou em 1951 com a sitcom *I Love Lucy*, até hoje celebrada como uma das sitcoms mais importantes. *I Love Lucy* foi a primeira sitcom a ter três câmeras de filmagem de ângulos diferentes e também uma iluminação mais eficaz, pois, como agora havia diferentes ângulos, a iluminação tinha que ser igual em todas as cenas. Contudo, as câmeras ainda ficavam fixas, pois seria difícil ficar movimentando-as devido à presença da plateia ao vivo.

Por sua vez, WandaVision é uma série dos Estúdios Marvel que homenageia a era de ouro das sitcoms. Cada episódio aborda uma década diferente, conforme a contextualização supracitada, e deixa a estética e a estrutura narrativa bem parecidas com as das séries que homenageia. Tudo isso são referências e homenagens feitas em cada episódio para as séries descritas aqui neste trabalho desde *I Love Lucy*.

No que diz respeito à sua caracterização, WandaVision é uma série que mistura o universo cinematográfico da Marvel e as sitcoms clássicas de TV. No decorrer da história os protagonistas, Wanda e Visão (super heróis criados na década de 1960 por Stan Lee nos quadrinhos Marvel e adaptados para o cinema pelo estúdio homônimo por volta do início da década de 2010) que tentam viver uma vida normal no subúrbio americano apesar de serem dois conhecidos heróis. Os dois são um casal (cuja história anterior foi narrada na sequência de filmes que antecede a série) e passam por várias cenas cômicas e dramáticas durante a série, tentando esconder os poderes dos amigos de trabalho e dos vizinhos, mas a história não gira só em torno disso. Desde o início percebe-se que há algo de errado acontecendo (algo que não deveria ser daquela forma) e isso faz com que o telespectador fique sempre apreensivo e prestando atenção em cada detalhe que é exibido (CARDOSO, 2021).

Com base nesses pressupostos, a seguir, será apresentada uma reflexão em torno da evolução das sitcoms, fazendo sempre uma relação com os contextos apresentados em WandaVision. A análise disposta a seguir foi realizada com base, principalmente, nos trabalhos de Mikannn (2021) e Santos (2010).

WANDAVISION E UM PASSEIO PELA LINHA DO TEMPO DAS SITCOMS

Iniciando a série, percebe-se já que o formato de tela é quadrado (4:3), comum à primeira época representada, a década de 1950. Além disso, o primeiro episódio é filmado em preto e branco. A principal referência é, como já dito, a sitcom *I Love Lucy* (1951-1957), uma consagrada sitcom que ajudou a popularizar todas as suas sucessoras. A série foi tão popular em sua época justamente por questionar alguns paradigmas: até então, as sitcoms retratavam a típica família americana (a mulher dona de casa, concentrada apenas nesse universo doméstico, e o marido trabalhador e provedor do sustento). Contudo, *I Love Lucy* mostrava sinais de mudanças, com a protagonista Lucy almejando uma vida que ia além disso, um sentimento em potencial efervescência em uma sociedade pós Segunda Guerra Mundial ao mesmo tempo com boas perspectivas econômicas e dominada pelo medo

(EGGE, 2015). Quanto ao episódio em si, é perceptível a sua produção hoje considerada “antiquada”, trazendo elementos da época como: a gravação com uma plateia ao vivo no estúdio para que se pudesse captar os sons das palmas e gargalhadas, os efeitos especiais bem simples baseados em cortes secos – por exemplo, Wanda faz surgir objetos instantaneamente, e é possível perceber esses cortes na cena para que o objeto subitamente aparecesse, um recurso bem antigo. Além disso, ao longo do episódio alguns artefatos comuns dos ambientes retratados na época aparecem, como letreiros, a animação da abertura e a música característica (MIKANNN, 2021b). Ainda, a protagonista, Wanda, encarna bem o estilo dona de casa supracitado, enquanto o marido, Visão, vive o característico “homem da casa” da época.

Já o segundo episódio representa uma transição da década de 1950 para 1960. As cores preto e branco continuam, assim como a curta duração do episódio (30 minutos), mas são introduzidos elementos novos: a animação - tanto na abertura quanto em momentos diversos ao longo do episódio, elemento comum à época com o surgimento de sitcoms animadas como *Os Flintstones* (1960) - e a maior presença de cenários abertos (fugindo da predominância doméstica). Além disso, é nesse episódio que as cores são introduzidas - representando a “Era de ouro da TV”, quando as cores se estabeleceram de vez nos programas. Percebe-se, também, que a protagonista começa a utilizar roupas já um pouco além da época retratada, o que é notado pelas demais personagens no enredo, dando pistas dessa linha evolutiva e do que virá a seguir.

Por sua vez, o terceiro episódio homenageia a década de 1970, sendo *The Brandy Bunch* (1969-1974) a principal sitcom de referência. Conforme mencionado, aqui já se percebe a primeira diferença fundamental em relação aos dois primeiros episódios: as cores estabelecidas no final do anterior. Os personagens também mostram uma mudança no estilo de roupa, nos penteados e nas decorações das casas. Os efeitos especiais também evoluíram em relação aos primeiros episódios: um efeito usado, por exemplo, o *rewind* (efeito que simula o rebobinar de uma fita cassete) e também a técnica de *glitch*, simulando uma espécie de disco arranhado, dois efeitos comuns à época (MIKANNN, 2021c). Contudo, no final deste episódio acontece a primeira “quebra” de contexto: a protagonista, em uma ação final, utiliza “poderes” que são construídos por efeitos especiais modernos (muito além da década de 1970), a primeira pista dada ao espectador de que há ali uma metalinguagem no roteiro.

Por essa razão, o quarto episódio não faz homenagem a nenhuma das épocas ou sitcoms, pois é o primeiro episódio que começa, de fato, a discutir o porquê da presença das homenagens a sitcoms na série. É uma quebra na narrativa para mostrar tanto ao espectador o porquê da problematização em torno das situações então demonstradas quanto aos próprios personagens coadjuvantes sobre a existência da sitcom simulada (CARDOSO, 2021; MIKANNN, 2021d). Além disso, esse episódio que acontece “fora das sitcoms” é filmado com todas as características comuns da época de produção e lançamento da série (2020/2021) e é intitulado, curiosamente, como “Interrompemos essa programação”.

Contudo, o quinto episódio retorna às sitcoms. A primeira curiosidade notada é o seu título: *A very special episode* (Um episódio muito especial). Desde os anos 1980, sempre que uma série queria abordar um tema considerado tabu, considerado mais “pesado”, socialmente crítico (como uso de drogas, doenças, morte), geralmente o episódio possuía esse nome, tinha uma carga dramática maior e mais séria (SANTOS, 2010). No caso de *WandaVision*, o quinto episódio traz assuntos ligados à morte, perda e depressão, por isso o uso do recurso. Também é possível verificar a estética bem característica dos anos 1980, explorando, inclusive, cenários externos ao cenário principal - a

casa dos protagonistas. Esse episódio também difere dos anteriores ao ter uma duração maior: como a série vai contando a história de décadas em décadas, a duração dos capítulos também vai aumentando. São identificadas como as principais homenagens desse as séries *Três é demais* (1987-1995) e *Tudo em Família* (1985-1992), retratadas inclusive na abertura. Neste ponto, as sitcoms também começam expandir o seu núcleo principal, antes composto apenas por uma pequena família, agora integrando mais membros, amigos, entre outros, enquanto o mundo também apresentava sinais de abertura e início de um processo de globalização (MIKANNN, 2021e).

Chegando ao sexto episódio, são retratados os anos 1990 e início dos anos 2000. A referência mais utilizada nesse episódio é *Malcolm in The Middle* (2000-2006), sendo possível notar essa passagem de década no comercial que foi exibido no capítulo: um tipo de comercial chamado de *claymation*, que é uma animação do tipo *stop motion*, feita com massinha de modelar e fotografias de cada movimentação, um recurso comum nessa época, como o utilizado no filme *A fuga das galinhas* (2000) e outros que vieram depois do seu sucesso (MIKANNN, 2021f). Somado a isso, o episódio é ambientado em meio a uma celebração de *Halloween*, outra representação muito característica de sitcoms da época.

O sétimo episódio marca o fim das homenagens às séries e chega-se, finalmente, à década de 2010, na qual se popularizou, por exemplo, a quebra da quarta parede – recurso audiovisual no qual os personagens interagem com o público, olhando para a câmera (SANTOS, 2010). O nome que se dá para esse tipo de sitcom retratada é *mockumentary* (documentário falso), sendo as séries que popularizaram esse tipo de proposta *The Office* (2005-2013) e *Modern Family* (2009-2020). No decorrer do episódio são feitas pequenas entrevistas como uma espécie de depoimento, bem característico de *mockumentaries* e, além disso, outra grande referência da década que está sendo retratada é que este capítulo é o primeiro que exhibe uma cena pós-créditos, recurso intensamente popularizado justamente nesse início da década de 2010 e extensivamente utilizado pelas produções da Marvel, tornando-se uma tendência a partir de então tanto no cinema quanto na TV (MIKANNN, 2021g). Embora a Marvel não tenha sido a primeira a utilizar esse recurso - já que existem filmes como *The Muppet Movie*, de 1979, que já exibiam cenas pós-créditos na época -, foi a partir das produções do estúdio que esse recurso passou a incorporar a narrativa e servir de *cliffhanger* para um novo filme, isto é, dando a sensação de narrativa seriada.

Embora o oitavo episódio não faça referência a nenhuma sitcom - isto é, as homenagens a elas terminam no sétimo episódio, bem como ambientação dos personagens em “uma série dentro da série” - ele é importante para explicar a metalinguagem utilizada. No episódio, Wanda é levada a confrontar-se com o seu passado e com os acontecimentos que a levaram a “criar” aquele “mundo das sitcoms” - sendo que há uma explicação que corrobora com a construção da personagem, com a sua história, sentimentos e lembranças (MIKANNN, 2021h). Essa questão é particularmente importante pois demonstra uma inovação: a série não se utiliza da metalinguagem apenas como recurso técnico, não somente pela linguagem, mas incorpora isso no seu roteiro de modo que faça sentido com enredo da personagem. Diversas produções audiovisuais já fizeram uso da metalinguagem, porém não foi identificada, no contexto deste estudo, nenhuma que o faça do modo como WandaVision fez e usando as sitcoms como referências. E, apenas concluindo, o nono episódio faz o encerramento da série, concluindo o enredo sem fazer menção às sitcoms.

CONCLUSÃO

A série WandaVision, conforme demonstrado, conta sua história homenageando e trazendo referências desde a década de 1950 até os anos 2010, mostrando de uma forma bem específica as características de cada época e a evolução que as séries tiveram através das décadas – seja estética ou narrativamente. Tanto as séries como a própria televisão (e também o cinema) foram influenciadas umas pelas outras. Em determinados pontos as histórias se cruzam de modo que contribuem mutuamente, por exemplo, nos avanços com iluminação, câmera, duração, perspectiva, entre outros. Sabe-se que as influências vão continuar seguindo, porque os avanços vão continuar.

Isso é bem claro na série WandaVision. Além de ser a primeira série a realizar esse tipo de homenagem às sitcoms, ela o fez de maneira inovadora e revolucionária, não deixando a metalinguagem apenas como um recurso técnico, mas narrativo. Além disso, a série se liga por inteiro em um mundo ficcional já existente no cinema. Não seria coincidência, então, tendo todos esses pressupostos em mente, que WandaVision tenha sido produzida e lançada no início da década de 2020. Neste ponto da história, percebe-se uma tensão muito grande na indústria do cinema quanto à presença cada vez maior das tecnologias de *streaming* - conforme o caso citado anteriormente sobre a afirmação preconceituosa de Denis Villeneuve. Outro caso recente e famoso foi o processo da atriz Scarlet Johansson contra os estúdios Disney, que previram em seu contrato apenas o lançamento do filme Viúva Negra (2021), do qual é protagonista, nos cinemas e não nas plataformas de *streaming*, porém fizeram o contrário. Por que uma quebra tão clara de contrato geraria tanta discussão? Isso demonstra, assim como a época em que WandaVision foi feita, que há muito ainda que se discutir sobre os *streamings* e a nova realidade digital para a qual as mídias estão convergindo. Esta década, 2020, começa justamente com essa questão em seu clímax, e WandaVision é a representação disso.

Embora não seja possível discutir cinema e audiovisual somente pelo viés da arte, retornemos à questão problema proposta no início deste trabalho: a arte pertence a lugares específicos? Tomando WandaVision como referência e as discussões supracitadas, a resposta seria “não”, porém não se espera aqui esgotar este assunto. Fato é que as tecnologias de *streaming* agora facilitam que os conteúdos cheguem com mais rapidez aos telespectadores e de maneira mais acessível. Além disso, são a própria revolução em si: a própria Academia do Óscar vem, com o tempo, considerando mais essas tecnologias em detrimento do tradicionalismo do cinema. Isto é, conforme afirma Stateri (2017), onde o acesso é democrático, desmistificam-se as formas como se aprecia a arte e, quando uma nova tecnologia é lançada nesse âmbito, é preciso rever a forma como a compreendemos.

Conclui-se então, que a série WandaVision trouxe uma grande reflexão sobre os avanços ocorridos no decorrer de cada década, desde as primeiras sitcoms até os dias atuais, tanto do ponto de vista estético/visual quanto narrativo. Sabe-se que os avanços não param por aí e que esta nova década com certeza terá influências de WandaVision, não somente nas tecnologias, que certamente evoluirão, mas na cultura de produção e apreciação das produções audiovisuais. WandaVision pode ser considerada, então, reacionária nos resgates e homenagens que faz e revolucionária na linguagem, formato e roteiro, um produto cultural característico de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Karen Cristina Kraemer; SILVA, Rodolfo Sgorla da. História e tecnologias da televisão. **Artigo Científico, Universidade Federal de Santa Maria**, Campus de Westphalen, RS, 2011.
- CARDOSO, Carlos. **WandaVision**: Brilhante e controversa (resenha com spoilers). Tecnoblog. 2021. Disponível em: <https://tecnoblog.net/meiobit/433996/resenha-com-spoilers-wandavision-brilhante-e-controversa/>. Acesso em: 15 set. 2021.
- CENA ABERTA: Cinema: que horas ele volta? [Locução de:] Max Valarezo, Mikannn e PH Santos. [S.l.]: Globoplay, 3 set. 2021 Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/53RcJHCRFNxISCcBMV94DI>. Acesso em: 25 set. 2021.
- DELGADO, David López. **Estudio de las plataformas de streaming**. Sevilla, 2018. 47 p Trabalho de Conclusão de Curso (Grado en Marketing e Investigación de Mercados) - Universidad de Sevilla. Departamento de Economía Aplicada i, Sevilla, 2018. Disponível em: <https://idus.us.es/handle/11441/87550>. Acesso em: 16 set. 2021.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- EGGE, Sara. "I Love Lucy" **Confronts the 1950s American Housewife Ideal**. Norton Center for the Arts. 2015. Disponível em: <https://nortoncenter.com/2015/02/02/i-love-lucy-confronts-the-1950s-american-housewife-ideal/>. Acesso em: 16 set. 2021.
- GOGONI, Ronaldo. **O que é streaming?**: Netflix, Spotify, mais o quê?. Tecnoblog. 2019. Disponível em: <https://tecnoblog.net/290028/o-que-e-streaming/>. Acesso em: 16 set. 2021.
- MIKANNN. Quem são Wanda e Visão?: O casal de WandaVision. YouTube: Mikannn, 2021a. Vídeo (14min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jdg9KJOTdhY&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=1>. Acesso em: 8 set. 2021.
- MIKANNN. Tem algo estranho com esse casal: WandaVision S01E01 e S01E02 review. YouTube: Mikannn, 2021b. Vídeo (21min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6-wlIgAjbU&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=2>. Acesso em: 9 set. 2021.
- MIKANNN. Qual é a desses bebês?: WandaVision S01E03 review. YouTube: Mikannn, 2021c. Vídeo (23min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ODVvfXU2f4&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=4>. Acesso em: 9 set. 2021.
- MIKANNN. Tudo faz sentido: WandaVision S01E04 review. YouTube: Mikannn, 2021d. Vídeo (25min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOtzwa77z7c&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=6>. Acesso em: 10 set. 2021.
- MIKANNN. Visitas inesperadas: WandaVision S01E05 review. YouTube: Mikannn, 2021e. Vídeo (38min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TWbhIrlMJsZA&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=8>. Acesso em: 10 set. 2021.
- MIKANNN. Armaram o circo!: WandaVision S01E06 review. YouTube: Mikannn, 2021f. Vídeo (31min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=mt7hJlorfnU&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=10>. Acesso em: 11 set. 2021.

MIKANNN. Foi ela o tempo todo: WandaVision S01E07 review. YouTube: Mikannn, 2021g. Vídeo (35min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oOqTKwiWLQU&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=12>. Acesso em: 11 set. 2021.

MIKANNN. Pode entrar, Feiticeira Escarlarte!: WandaVision S01E08 review. YouTube: Mikannn, 2021h. Vídeo (42min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N3h9cvV-tbM&list=PLkQ1HWydujXZgsDQGJ2D-YmZMtkuzcpUh&index=14>. Acesso em: 12 set. 2021.

MIKANNN. O que é Sitcom: Origem do termo e significado! | FICCIONÁRIO #13. YouTube: Mikannn, 2021i. Vídeo (24min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=72lBD8yc5Rg>. Acesso em: 13 set. 2021.

SANTOS, Máira Bianchini dos. De I Love Lucy à Lost: Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Norte-Americanas. In: XI CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL - INTERCOM, n. 11. 2010. Anais [...] Novo Hamburgo: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0719-1.pdf>. Acesso em: 15 set. 2021.

STATERI, Julia. **Videogames e arte**: Discussões sobre paradigmas e complexidades possíveis. 1 ed. Indaiatuba (SP): Oficina Lúdica, 2017.

“QUEDA LIVRE” DAS EMOÇÕES DE UM FUTURO POSSÍVEL

Vitória Aparecida Vilarim (UFAL)

Bolsista PIBIC\UFAL, participa do grupo de pesquisa Estéticas do Cinema.

RESUMO

Imagine viver em uma sociedade aparentemente perfeita, na qual os seus concidadãos são felizes e sorridentes. Em tal sociedade, a vivência entre as personagens se dá por meio de notas, que valem de zero a cinco, atribuídas através de seus smartphones, estabelecendo uma hierarquia social, na qual a felicidade é ansiada pela aceitação, em um mundo cercado de tecnologia e inovação. Este é o cenário criado pelo diretor Charlton Brooker de “Queda livre”, primeiro episódio da terceira temporada, da série antológica Black Mirror. O presente trabalho visa analisar a sociedade distópica de um futuro possível, com o objetivo de discutir a representação de um “futuro próximo possível” diante de um mundo plenamente modificado pelas tecnologias. As personagens vivenciam seus dramas psicológicos com relação à tecnologia alinhada às redes sociais, representadas pela narrativa, de modo a prover uma experiência estética de empatia entre a protagonista Lacie e o espectador, que induz a uma catarse, especialmente dos sentimentos de fobia social e ansiedade. O universo digital começou a se expandir gradativamente após a chegada da Web 2.0 e da criação das redes sociais, dando um novo modelo de comunicação, no qual a propagação de dados ocorre instantaneamente. Deste modo, a metodologia do futuro trabalho consiste em pesquisas em livros, sites e artigos acerca do impacto das tecnologias na sociedade, e da representação desta temática presente na narrativa. Iremos nos apoiar em autores como Aristóteles, ao abordar a catarse das emoções de fobia social e ansiedade e Pierry Levy ao analisar o impacto do mundo virtual na sociedade. Interligando tais reflexões e criando uma analogia com “Queda livre”. Transparecendo o efeito da arte interligada com a tecnologia, que é capaz de fazer os espectadores se sentirem parte daquele roteiro, experimentando as sensações da dramaturgia e sentido as emoções dos personagens correrem em suas próprias veias. Contudo, observação deste futuro próximo, provoca a reflexão de até onde iremos para agradar outras pessoas, e como nos tornamos “escravos” emocionalmente da tecnologia, opondo-se aos nossos sentimentos de raiva, tristeza, ódio e entre outros. Destruindo psicologicamente para conquistar notas e curtidas escondendo sua personalidade, o verdadeiro eu.

Palavras-chaves: Representação. Narrativa. Cartase. Tecnologia. Futuro possível

INTRODUÇÃO

A tecnologia surgiu no período da revolução industrial, com o intuito de facilitar a vida das fábricas e indústrias, aumentando a produtividade e buscando a maior lucratividade. Hodiernamente, a tecnologia ganhou espaço significativo em nossas vidas. De modo qual, “as máquinas a vapor escravizaram os operários das indústrias têxteis do século XIX, enquanto os computadores pessoais aumentaram a capacidade de agir e de comunicar dos indivíduos durante os anos 80 de nosso século.” (LÉVY, 1997, p.23) assim, vivemos sob o domínio dos aparelhos digitais, e consequentemente das redes sociais, o compartilhamento de fotos e vídeos do dia a dia tornou-se algo frequente na vida dos internautas.

Através da expansão gradativa do universo digital após a chegada da Web 2.0 e da criação das Redes Sociais. Houve um grande impacto na comunicação em Massa, esta podendo ser feita, agora, quase que instantaneamente. Com estas inovações do mundo digital, ocasionaram o sentimento de “falsa felicidade” compartilhada nas redes sociais, através de fotos, vídeos, gifts, IGTV e entre outros. Expor a vida na internet é comum no cotidiano dos usuários, exibir fotos daquela viagem em família ou com amigos, ou aquele jantar em um restaurante elegante e/ou até mesmo uma foto com o namorado(a). São publicações presentes nos Feeds das redes sociais, como Facebook e Instagram. Mas a felicidade exibida nem sempre é real. A vida “maquiada” difere-se da real, a viagem em família nem sempre é divertida e alegre e a comida do restaurante elegante pode não atender as expectativas desejadas do paladar. A busca por status nas plataformas online concebe na desumanização a perda da personalidade, na constante busca da perfeição irreal do mundo real.

O mundo virtual traz consigo a ilusão, faz com que o indivíduo sinta uma falsa felicidade, falsa aceitação, falso brilho, falso status. Mas por trás, há na realidade, uma enorme busca por aceitação, por atenção e por bem estar, que não está conseguindo alcançar no “mundo real”. (ALABORA, 2016, p. 6)

Deste modo, Alabora apresenta o impacto do mundo virtual nos desejos de aceitação, expondo uma vida que depende exclusivamente de visibilidade, a felicidade medida por *likes* (curtidas) e o falso brilho por traz de um sorriso que emite a obrigação de ser feliz para ser aceito. A problemática da falsa felicidade, não resume as ferramentas, mas ao modo de uso na qual a técnica apresenta um “‘impacto’ das novas tecnologias da informação sobre a sociedade ou a cultura” (PIERRE, 1997, p. 21) assim, não havendo vontade própria desfazendo-se de sua áurea.

BLACK MIRROR

A série Black Mirror trata-se de uma obra fascinante, curiosa e reflexiva. O nome da série origina uma reflexão visto que Black Mirror significa “espelho preto” uma referência à tela do celular, originando-se uma metáfora que quando o indivíduo desliga o aparelho ele consegue se enxergar através da tela, uma alusão entre o mundo real e o tecnológico. Prestigiada também por evidenciar o impacto e o comportamento extrapolado dos usuários, apresenta o cenário de um futuro próximo na qual a tecnologia promove experiências únicas em uma era de liberdade onde esta começamos a questionar, uma vez que nos tornamos dependentes das mesmas. A perda da individualidade e da contemplação é os temas abordados por Charlie Brooker, criador da série que nos surpreende a cada novo episódio da obra. No episódio 3X1 “Queda Livre” apresenta uma distopia que aborda a desumanização dos seres humanos, a partir do modo de consumo exagerado diante ao mundo digital, concebendo deste modo, a vida dos personagens como um verdadeiro espetáculo.

A narrativa guia-nos para a vida de Lacie uma jovem simpática, sorridente e empenhada para conquistar os seus objetivos. A personagem vive em uma sociedade distópica baseada em classificações, onde os seus concidadãos vivem se avaliando com notas de 0 a 5 quão maiores a nota, maior o status social, gerando vantagens na conquista de um melhor emprego, carro, casa dos sonhos e de ter mais ‘amigos’. Em 63 minutos, extrapolamos os limites da tela e navegamos em um cenário não distante da realidade, pensando através das imagens refletimos sobre o mundo fora da tela, à falsa felicidade é presente no cotidiano principalmente de usuários de redes sociais que ao invés de vivenciar e contemplar o momento no qual está situado optam por publicar fotos e serem mais felizes com as curtidas do que com o momento.

Em “Queda livre”, a protagonista frequenta uma cafeteria agradável e pede um café e um biscoito, os quais são visualmente saborosos a personagem decide então registrar aquele momento em suas redes sociais, mas ao degustar o café percebe que não é tão agradável, assim, entretanto ela começa a receber curtidas e subir na pontuação. Deste modo, observamos que o real não agradou Lacie, mas o irreal sim. E assim vive uma grande parcela dos usuários do Instagram, Facebook e entre outras plataformas que demonstram que inúmeras vezes a felicidade é uma ilusão.

As emoções é o que conduz em diversos casos o comportamento humano, na arte “a catarse é mencionada como indicativo de uma emoção fortemente sentida, por isso causadora de distúrbios psicológicos” (ALABORA, 2016, p. 6), podendo também ser definida como uma descarga emocional muito forte. Trazendo uma renovação para a alma, como ocorre com a personagem ao decorrer do episódio, visto que vigorosamente escondia suas emoções e destruía-se psicologicamente, pela falta de expressão da personalidade própria, com o receio de não agradar ou não conseguir chamar a atenção de outras pessoas, essas conhecidas como “influenciadores” ou “figurões”, pessoas com pontuações acima de 4,6.

Assim como na revolução industrial os operários eram escravizados por máquinas, em “Queda livre” os personagens têm suas emoções e personalidade aprisionadas pelo modo de uso da tecnologia. Apresentando o conceito de homem máquina “escravo” da tecnologia, atribuímos pontos negativos para esta definição, visto que há uma sobrecarga cognitiva (estresse pela comunicação) e dependência. Arte e tecnologia dialogam-se para apontar os impactos comportamentais do seu uso. O filósofo Pierre Lévy em sua obra “Cibercultura” diz que:

É impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo. Da mesma forma, não podemos separar o mundo material e menos ainda sua parte artificial das ideias por meio das quais os objetos técnicos são concebidos e utilizados, nem dos humanos que os inventam, produzem e utilizam. Acrescentemos, enfim, que as imagens, as palavras, as construções de linguagem entranham-se nas almas humanas, fornecem meios e razões de viver aos homens e suas instituições, são recicladas por grupos organizados e instrumentalizados, como também por circuitos de comunicação e memórias artificiais. (LÉVY, 1997, p.22)

Pierre Lévy posiciona-se ao fato do qual é impossível separar o ser humano da tecnologia, uma vez que este teve contato. “Uma técnica é produzida dentro de uma cultura, e uma sociedade encontra-se condicionada por suas técnicas.” (LÉVY, 1997, p.25) mudando completamente o modo de vida e os momentos de socialização que são alterados pelos aparelhos tecnológicos. O auxílio do dia a dia são os pontos positivos, entretanto, possibilita que pessoas passem por situações sem expressar empatia, como nos casos onde pessoas passam necessidades, e as outras ao redor ao invés

de ajudar optam por gravar a cena, exemplo: brigas ou discursões. O belo cenário de “Queda Livre” apresenta diversas situações na qual não há empatia de outros indivíduos, como na cena onde Lacie encontra-se no meio de uma estrada pedindo carona, diversas pessoas passavam direto sem ajuda-la por causa da baixa pontuação, deste modo não compadecendo-se de empatia.

FUTURO PRÓXIMO POSSÍVEL

O futuro próximo da humanidade retratado em Black Mirror é consequência do modo de uso que em inúmeros casos resulta em dependência e/ou problemas psicológicos, por não haver um equilíbrio entre o real e o virtual. Atualmente, milhares de indivíduos no mundo todo utilizam redes sociais, desde pessoas físicas a empresas e “boa parte destes usuários, fazem o que podemos chamar de uma distorção da realidade, para se encaixarem nos padrões em evidência” (SILVA, 2019, p. 2) uma vida de aparências para conquistar e agradar os outros indivíduos provocando perda de personalidade própria e desumanização. Assim “por uma necessidade de serem aceitos, somos muitas vezes levados a anular as nossas ideias, a limitar as nossas experiências.” (ALENCAR, 1989, p.1) fato que ocorre com os personagens de “Queda livre” e com uma exponencial parcela de usuários da web. Os padrões europeus dos quais eram impostos, vivenciamos atualmente os padrões da web, que definem o que é uma vida perfeita mesmo que na maioria das vezes esta realidade seja conturbada.

As redes sociais surgiram da necessidade de se comunicar, visto que:

A humanidade desde os primórdios sempre teve uma necessidade de registrar seus passos, a partir desta necessidade, podemos perceber o ato de comunicar. Com o passar dos anos, o homem foi construindo e registrando sua história, e os meios de comunicação foram e são as maiores ambições humanas, ao se tratar da capacidade e necessidade de comunicar. (SILVA, 2019, p.3)

Desde pinturas rupestres nas cavernas a figuras de imagens nas plataformas digitais a comunicação tornou-se indispensável. A distorção da realidade é o resultado da intensificação de posts como fotos, *storys*¹, *reels*² e textos. Que apresentam pessoas como digitais influencers e famosos, em suas vidas “perfeitas” cercadas de luxo, viagens, empregos perfeitos, amigos, carros e uma gigantesca felicidade. Estes usuários passam o dia inteiro mostrando suas rotinas fazendo o que Delbord (2003, p.15) denominou como sociedade do espetáculo, “espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo.” neste sentido levando o espectador a exibição de sua vida como se fosse parte de um filme. Visto que, a vida de aparências em sua maioria das vezes é melhor do que a real, tornando-se mais desejada. Porém, tende a ter consequências, pois a distorção da vida real estabelece uma mensagem: basta ter força de vontade que você consegue conquistar, aquela vida; prejudicando a saúde mental, daquele que não possui uma vida classificada como “perfeita”, fazendo o usuário gastar horas na frente do aparelho desejando ter aquela vida distanciando-se do mundo real. Em vista dos fatos, compreendemos as reflexões da série que aponta a temática como uma problemática a ser debatida sobre um futuro próximo possível, uma vez que cresce o sentimento de dependência, e o número de usuários dentro das redes sociais.

¹ pequenas narrativas compostas por fotos, músicas ou vídeos visíveis no perfil do usuário por 24 horas.

² vídeos curtos postados nas redes sociais

EMOÇÕES

Desde a Grécia Antiga, os gregos apreciam o modo e o fazer da arte (téchne³), sobretudo os espetáculos especificamente: a tragédia e a comédia, com temáticas opostas, têm o mesmo intuito: propiciar ao público a apreciação de tais obras, a partir de suas próprias experiências. Imitações e representações de homens com alto grau de poder e relevância para a sociedade grega, com histórias repletas de pavor, compaixão, reviravoltas e levando o espectador ao êxtase de suas emoções.

Aristóteles em 335 a.C denomina a catarse (kathársis), em sua obra *A Poética*, como misto de pavor e compaixão no papel mimético atribuído especialmente às tragédias. Embora o termo seja pouco mencionado, catarse tem o sentido de expurgação, purgação e sublimação, relacionado ao phátos (empatia//emoção//paixão) trágico.

A representatividade de uma ação através do papel mimético da arte dramática resulta no comportamento e a expressividade das emoções dos expectadores, visto que ao representar cenas do cotidiano o público é capaz de sentir-se parte do roteiro, experimentando as sensações da dramaturgia e sentindo as emoções dos personagens correrem em suas próprias veias.

Conduzindo-os a uma experiência de catarse. A dramatização de “Queda livre” expressa singularmente a mimética por tratar de uma representação futurística, fundamentada na tecnologia que nos rodeia, imitando o comportamento vicioso e muitas vezes compulsivo dos usuários das redes sociais, gerando a alusão dos acontecimentos narrados para um futuro próximo. Assim, sendo uma ação mimetizada.

A representação de uma ação através do papel mimético da arte dramática resulta no prazer (hedoné) da apreciação, pois, segundo Aristóteles “Os homens sentem prazer ao assistirem imagens imitadas, mesmo daquelas coisas que na realidade olharíamos com repugnância” (PENNA, 2015, p. 189). Desse modo, sentimos prazer em observar as formas de representações poéticas, abordando a essência da estética ao associar os sentimentos com a obra de arte, e o “papel da imaginação na produção e apreciação da arte” (BLACKBURN, 1997, p. 127) que auxilia no prazer da contemplação da ação do personagem.

Aristóteles explora o conceito de “catarse” (kathársis) como expurgação emocional, e o papel pedagógico da arte, no sentido da função terapêutica, por ocasionar um alívio emocional ao expurgar tais sentimentos, através da dramaturgia. Assim, segundo *A Poética*, “quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer em contemplá-las” (ARISTÓTELES, 2015, p. 57). As imagens são imitações de uma ação humana (práxis), ou seja, que a partir do prazer da contemplação das imagens, através da mimese cuja finalidade consiste em reproduzir situações comoventes, dramáticas.

Quando as pessoas vão ao cinema e choram, riem, contemplam com os sentimentos, elas não sentem essas emoções por conta da mimese, pois sabem que se tratam de representações de uma determinada ação ou objeto, não é real; a emoção provocada é o efeito que apraz de sentir-se dentro da obra e vivenciar, com a imaginação e sentir o prazer, compaixão e o alívio em tornar parte de sua “alma”. O público das tragédias quando entrava em contato com a dramaturgia atraía para si o medo, terror e a piedade dos personagens, conseguindo libertar de suas próprias angústias internas, assim exercendo, um papel terapêutico por emocionar, através da catarse.

“Os espectadores, por se identificarem com as personagens, sofrem uma descarga emocional forte dos sentimentos de terror e piedade, a kathársis, que visa a ‘expurgação’”. (PENNA, 2015, p.

³ Arte em grego

190). O público vivencia a dramaturgia, sorri e sofre junto com os personagens, por conta da verossimilhança entre o real e o ficcional; entre plateia e personagem a arte extrapola os palcos, e agrega no espectador, em conjunto com a expurgação e purificação das emoções sentidas, exercendo o seu papel terapêutico ao manter um equilíbrio das emoções.

Enquanto, os expectadores expurgam suas emoções, os personagens da trama reprimem as suas para viverem em uma sociedade sob os efeitos da cartase, cuja definição “na psicologia é o alívio das emoções desagradáveis, das excitações anormais, o que permite desse modo o reestabelecimento da relação entre a emoção e o objeto que a excitou originalmente.” (SANTOS, 1963, p. 228) tornando-os assim, indivíduos que expressam apenas as emoções boas que promove a representação da felicidade. Felicidade essa que é ilusória.

CONCLUSÃO

Tendo em vista os aspectos observados ao longo da pesquisa, refletimos a relevância do episódio “Queda livre” nos debates acerca do futuro da tecnologia e da saúde mental dos seus usuários. A tecnologia não foi idealizada como uma ferramenta de dependência, mas o modo de uso dos indivíduos transformou o comportamento. A série Black Mirror, não trata sobre o mundo digital, mas sim sobre comportamento humano perante essas “novidades”, que vem tornando as pessoas narcisistas e que são condicionadas pela aceitação e a aprovação.

O futuro próximo debatido está mais próximo do que imaginamos, vivenciamos a praticidade do cotidiano através delas, conversamos com pessoas de todos os lugares do mundo sem sair de casa de modo instantâneo, mas ao mesmo tempo não mantemos um equilíbrio este essencial para a preservação do lado psicológico. Escondemos as emoções por traz da tela, opondo-se aos nossos sentimentos de raiva, tristeza, ódio e entre outros. O drama psicológico decorre por este aprisionamento, pessoas sem expressões “riem” sem querer e não socializam com indivíduos pessoalmente.

A cartase explicita acompanha a composição do cenário, que passa por uma belíssima narrativa, com cenários harmoniosos e combinações perfeitas de tons pasteis que acompanham os sentimentos de alegria, felicidade e todas as emoções consideradas positivas para um ambiente repleto de harmonia. Entretanto, as reviravoltas da trama concebem com que Lacie expurga para fora tudo o que foi reprimido ao longo de sua vida. Deste modo, o público identifica-se com o que vê, percebem que a felicidade não está no que a gente vê, mas no que se sente. Ao decorrer da narração, Lacie começa a conduzir-se a sua “libertação” e o cenário vai perdendo os seus tons pasteis, e dando lugar as cores escuras, a rebeldia e a libertação da personalidade. Mostrando o lado “sujo” do ser humano, expurgando todas as suas emoções que foram reprimidas. Os finais inesperados despertam sentimentos, provocando reflexões, isso é a arte despertando a cartase.

REFERÊNCIAS

- ALABORA, Luana Aparecida Ceron, et.al. **O mundo meramente ilusório das redes sociais**. Santa Catarina, 2016.
- ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. **Psicologia da Criatividade - A repressão ao potencial criador**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1986.
- ARISTÓTELES. **Poética. Edição bilíngue grego-português. Trad. Paulo Pinheiro**. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de filosofia/Simon Blackburn**. Consultoria da edição brasileira: Danilo Marcondes. Trad. Desiderio Murcho ... [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1997.
- JOST, André Gaudreault François. **A Narrativa Cinematográfica**. Editora: UNB, Brasília, ed. 1, 2010.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura/Pierre Lévy, tradução de Carlos Irineu da Costa** - São Paulo: Ed. 34, 1997 264 p. (Coleção TRANS)
- PENNA, Tiago. **A racionalidade da arte poética em Aristóteles**. In: Filosofia Grega e Helenística. Org. Marcelo Carvalho, Gisele Amaral. São Paulo: ANPOF, 2015. (Coleção XVI Encontro ANPOF).
- SANTOS, Mario Ferreira dos. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. Editora: Matese, São Paulo. 1963.
- SILVA, Christiani Margareth de Menezes e. **Catarse, Emoção e Prazer na Poética de Aristoteles**. PUC-RJ, 2010.
- SILVA, Alana Vieira da; et al. **A Influência do Instagram no cotidiano: Possíveis Impactos do Aplicativo em seus usuários**. Intercom: São Luís/MA, vol.1, p.1-13, 2019.

ANIMAÇÕES E GUERRA FRIA: UMA RELEITURA DO CAPITALISMO EM “THE MILLIONAIRE” (1963)

Luís Carlos da Silveira (UFSJ)¹

Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar os elementos que constituem a animação “The Millionaire”, produzida pelo estúdio soviético Soyuzmultfilm no ano de 1963. O produto cultural foi relançado em 1997 pela produtora norte-americana Films by Jove como um dos episódios da coletânea “Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika”. O objeto selecionado apresenta instigantes representações, como, por exemplo, o capitalismo, a política e as disputas do poder que compõem o mundo ocidental. A perspectiva abordada pelo estúdio tem um tom pejorativo, acentuando determinados segmentos da sociedade norte-americana. É importante mencionar o contexto da produção, quando as tensões entre os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas estão no auge da Guerra Fria. Prova disso foi a Crise dos Mísseis de 1962 em Cuba, um ano antes do lançamento da animação. É clara a presença da propaganda anticapitalista soviética que norteia a produção, uma vez que o estúdio moscovita está diretamente ligado ao Estado. Metodologicamente, conceitos como frequência, intensidade e ausência apresentados por Laurence Bardin (2002) foram essenciais para a análise do conteúdo. Além disso, o poder simbólico, a violência simbólica e dominação presentes em Pierre Bourdieu (1989) nos ajudaram a entender as disputas dentro desse campo específico. Os resultados encontrados pela pesquisa estão relacionados principalmente ao grau de diálogo entre as representações e a realidade vivida no contexto histórico da concepção da obra. Como podemos observar, após as análises concluídas, a animação tinha como objetivo principal demonizar a classe elitista ocidental e a sua relação com o acúmulo de capital, demonstrando assim a periculosidade que aquele sistema econômico fornecia aos seus adeptos e simpatizantes.

Palavras-chaves: Animação. Representação. Capitalismo. Guerra Fria.

¹Mestre em História pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ) e professor de Educação Básica (História) pela Secretaria Estadual de Educação do Estado de Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo levantar uma discussão historiográfica sobre as representações apresentadas na animação soviética “The Millionaire”, produzida no ano de 1963. Esse contexto, onde a animação soviética foi produzida, se destaca devido ao grande *boom* ocorrido na indústria de animação, principalmente nos Estados Unidos e na União Soviética.

Durante a “era de ouro das animações”, ou seja, do final dos anos 20 até meados dos anos de 1960, surgiram nos Estados Unidos diversos estúdios dedicados a explorar o mercado da animação, dentre eles a “Warner Brothers”, a “MGM”, “Universal Studios”, “Walter Lantz Productions”, dentre outros. Essa expansão é atribuída especialmente à mudança ocorrida no terreno das animações, que foi a alteração na forma de exibição, passando das telas do cinema para os televisores dentro das residências estadunidenses. Com a ampliação do número de aparelhos e, conseqüentemente, do número de telespectadores, as formas de se produzir animação e a demanda por esse tipo de produto nas mais diversas emissoras fizeram com que a indústria de animação sofresse uma expansão histórica (VENÂNCIO, 2011, p.7). O caso norte-americano é o grande exemplo dessa mudança que ocorre em âmbito mundial.

Já na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, nos primórdios da indústria de animação, ocorreu uma intensa importação de técnicas e modelos animados. Na primeira metade da década de 1930, mais especificamente em 1934, Moscou recebeu o Festival Internacional de Cinema. Uma das suas principais atrações foi o próprio Walt Disney, que apresentou sua animação “Mickey Mouse: Plane Crazy”² de (1928). A recepção da animação foi tão positiva que em 10 de julho de 1936 foi criado pelo governo soviético o Soyuzmultfilm Studio com sede na capital. Apesar de ter iniciado suas atividades posteriormente aos estúdios Disney, a indústria de animação soviética alcançou grande importância dentro do contexto internacional. O incentivo do governo soviético com as animações tem ligação direta não apenas com a euforia causada pela apresentação do cartunista norte-americano, mas com toda uma série de mudanças propostas por Joseph Stalin em seu governo. Segundo Ângelo Segrillo (2015), no início do governo stalinista aconteceu um fenômeno chamado de *revolução cultural*, onde o estado procurou fortalecer a preparação cultural e intelectual, investindo maciçamente nos setores relacionados à cultura e às artes. Essa revolução cultural se referia ao imenso esforço de elevação educacional e cultural das massas soviéticas para fortalecer a mão de obra qualificada necessária para operar a nova economia e, pelo menos teoricamente, criar um *novo homem soviético*, socialista e mais solidário coletivamente (SEGRILLO, 2015, p. 200 apud FREIXO, 2017, p. 71-72).

Outro importante ponto é esclarecer a falácia de que as animações são simplórios conteúdos lúdicos. Os produtores, ao fabricar tais obras midiáticas, expõem suas opiniões e ideais juntamente com as dos seus patrocinadores, como ocorre na maioria dos produtos culturais. As formas que os produtores dominaram a produção e a divulgação da cultura de massa, como a televisão, o cinema e o rádio, passaram a estimular uma apreensão do conteúdo de forma passiva e isolada pelo público. Essa abordagem vai de acordo com a perspectiva de alguns pensadores da Escola de Frankfurt³. Um dos caminhos pensados para esse resultado foi a indisponibilidade de meios de resposta, participação e reflexão coletiva. Anteriormente, as pessoas tinham a possibilidade de praticar o intercâmbio das

²No Brasil essa animação ficou conhecida como “O Maluco do Avião”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kCZPzHg0h80>>. Acesso em: 28 set. 2021.

³Consultar MOGENDORFF, Lanine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. **Verso e Reverso**, Porto Alegre, v. 26, n. 63, p. 152-158, set./dez. 2012.

ideias em cafés, clubes e associações de leitura. Essa prática estimulava a apropriação ativa da obra de arte por meio da exteriorização das opiniões e das reflexões coletivas (HABERMAS, 1984, p. 201-202 apud ARAÚJO, 2010, p. 129).

Em contrapartida, Walter Benjamin (1994) projeta uma visão positiva em relação à cultura de massa, argumentando no sentido de que ela poderia ser fonte de emancipação, libertando o homem moderno das opressões do capital. A industrialização e a arte fundamentada na reprodução e na utilização de meios técnicos produziram novas maneiras de percepção e redirecionariam o indivíduo moderno ao mundo social em um processo de racionalização e desmistificação da modernidade (SILVA JÚNIOR, 2007, p. 2-3). Nesse sentido, as animações podem agir como uma forma de questionamento do mundo social e uma libertação dos pensamentos propostos pelos seus idealizadores.

Metodologicamente, a proposta aqui apresentada se sustentará em conceitos de dois autores principais: Laurence Bardin (2002) e Pierre Bourdieu (1989). Os pontos apresentados por Laurence Bardin (2002) mencionam que a *codificação* e a *transformação dos dados brutos do texto*, no nosso caso podem ser substituídas pelas produções animadas, permitem atingir uma representação do conteúdo e da sua expressão. Dentro dessa perspectiva, a organização da codificação está relacionada a três escolhas, numa análise quantitativa e categorial. O primeiro relaciona-se ao *recorte* ligado diretamente à escolha das unidades⁴, a segunda escolha está ligada diretamente à *enumeração*. E por último, as regras de contagem e a *classificação* e a *agregação* relacionam-se à escolha das categorias. A intencionalidade do método da autora é auxiliar o analista no esclarecimento acerca das características do conteúdo e com isso orientá-lo em forma de índice (BARDIN, 2002, p. 103-105).

Pierre Bourdieu (1989) nos ajudará a entender a construção de sentidos para a realidade social através da economia das trocas simbólicas. Para o autor, os *sistemas simbólicos* como instrumentos de conhecimento e comunicação só concedem a estruturação porque são devidamente estruturados. Esse elemento é um poder de construção da realidade que estabelece um sentido imediato de mundo, mais especificamente no plano social. Os *símbolos*, por sua vez, são os elementos da integração social enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, que constroem o consenso em torno do mundo social viável. Todo esse sistema contribui para que a ordem social se reproduza (BOURDIEU, 1989, p. 9-10). Ainda dentro do pensamento do autor, as questões envolvendo o *capital simbólico*, o *poder simbólico*, e a *violência simbólica* dentro do campo onde as disputas ocorrem são de extrema importância para compreendermos o espaço das animações enquanto produtos culturais. O *poder simbólico* e invisível, que o que autor menciona, age no sentido de dominação de uma cultura dita dominante sobre uma supostamente inferior, garantindo assim a integração da primeira e a desmobilização da segunda (BOURDIEU, 1989, p.10).

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros de distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade do seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas para a legitimação da ordem estabelecida por meios de estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 1989, p. 10).

⁴O recorte será tratado como um momento que se inicia em determinado ponto e vai até o final da cena. Dessa maneira, poderemos averiguar um acontecimento com início, meio e fim, sem perder o desenvolvimento da ideia.

É preciso lembrar que esse trabalho só foi possível devido à expansão na historiografia proporcionada pela “Escola dos Annales”⁵ e seus desdobramentos. As fontes audiovisuais e musicais ganharam espaço como objetos historiográficos graças à atuação desse importante grupo. Um dos conceitos propostos por esses pensadores foi o combate à perspectiva moderna de que “o documento fala por si só”. Essa alteração vai contra a visão defendida pelos metódicos, grupo que reconhecia apenas a história vista pelos documentos oficiais (NAPOLITANO, 2005, p.235-239).

“THE MILLIONAIRE” COMO FONTE HISTÓRICA

O trajeto da animação “The Millionaire”, da sua produção até a sua chegada à coletânea, como das outras produções que compõem o material, é bastante peculiar e merece ser revisto. Para isso, é preciso retroceder na história do gigante estúdio “Soyuzmultfilm”. Nas décadas de 1970 e 1980, a organização soviética foi considerada a maior produtora de animação da Europa. Seus produtos ganharam um total de mais de cento e cinquenta prêmios e diplomas em festivais internacionais. No final da década de 1980, seu quadro de funcionários se aproximava dos quinhentos, com um total de produções gravadas excedendo a mil produções. Com a chegada da Perestroika⁶ e da Glasnost⁷, foi levantada a questão da eficiência da sua estrutura e, em abril de 1988, cinco associações criativas foram levantadas dentro da produtora, subdividindo assim a organização. No final dessa mesma década, o estúdio estava passando por inúmeras crises, gerando assim um mecanismo de produção abalado principalmente pela escassez de trabalhadores. A atmosfera produtiva foi ficando cada vez mais rarefeita. Em 1989, o “Soyuzmultfilm” recebeu o status de empresa alugada e permaneceu assim até 1999⁸.

É nesse momento que a produtora norte-americana “Films by Jove” entra em cena. No ano de 1988 o ator, produtor e diretor soviético radicado nos Estados Unidos, Oleg B. Vidov e sua esposa Joan Borsten formaram a produtora “Films by Jove Inc.”, sediada na Califórnia. Quatro anos mais tarde, em 1992, a produtora conseguiu os direitos mundiais da maior parte do acervo do “Soyuzmultfilm Studio” de Moscou, excluindo a própria antiga URSS. Esse feito dava direito e acesso ao estúdio estadunidense a mais de mil e duzentos filmes. A “Films by Jove” então financiou a restauração digital e marketing de mais de quarenta horas de filmes de animação produzidos entre 1936 e 1991. O resultado foi a produção de inúmeras coletâneas a partir do material original⁹. A “Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika”, a coletânea onde a

⁵“‘Os Annales’ propõem o alargamento do campo da história, e ao desertar do campo político, esta acaba por orientar o interesse dos historiadores para outros horizontes: a natureza, a paisagem, a população e a demografia, as trocas, os costumes...” (DOSSE, 1992, p.50).

⁶A Perestroika (reconstrução ou reestruturação no idioma russo) foi um conjunto de mudanças econômicas e políticas adotadas por Mikhail Gorbachev entre 1985-1986, numa tentativa de modernizar a economia soviética. A redução nos gastos com a defesa foi uma das prioridades (HOBSBAWN, 1995, p. 465-466).

⁷Já a Glasnost (transparência em russo) foi o degelo que proporcionou a abertura política. Tal medida visava aproximar a população das decisões políticas da nação, que anteriormente concentravam-se nas mãos dos burocratas. Além de proporcionar mais liberdade à vida social da população, como, por exemplo, o fim do controle religioso e a não perseguição e censura a classe artística na URSS (HOBSBAWN, 1995, p. 465-466).

⁸Todas as informações aqui contidas sobre a história do Soyuzmultfilm Studio foram retiradas do site oficial da instituição, que está no endereço <<https://web.archive.org/web/20150704060859/http://new.souzmult.ru/about/history/>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

⁹Entre as coletâneas que mais se destacam estão “Clássicos dos Desenhos Animados”, “Histórias da Minha Infância” e “Mestres da Animação Russa”, produzidos por Mikhail Baryshnikov, e “As Aventuras de Cheburashka e Amigos”. Joan, além de uma incrível administradora, foi responsável pela coautoria de Oleg Vidov e Mikhail Baryshnikov nas “Histórias da Minha Infância”.

animação selecionada para a presente análise se encontra, foi lançada no ano de 1997¹⁰. No início do século XXI chegaram os problemas. Joan teve que defender o acordo de licenciamento e os direitos autorais da produtora “Films by Jove” com o “Soyuzmultfilm Studios” em tribunais da França e dos Estados Unidos contra a pirataria apoiada pelo Estado russo até 2007. Tais problemas judiciais só chegaram ao fim quando um oligarca do país de origem do material comprou os direitos da biblioteca de animação¹¹. Fica aqui nosso agradecimento à “Films by Jove”, pois a possibilidade de desbravar essas animações só foi possível graças ao trabalho produzido por Oleg B. Vidov, Joan Borsten e toda a equipe envolvida, tanto no acesso quanto na adição das legendas em inglês¹².

A CORRUPÇÃO DA ALMA PELO CAPITALISMO

“The Millionaire” foi uma animação produzida no ano de 1963, como já vimos anteriormente. O seu enredo é baseado no conto infantil do escritor Sergei Mihalkov. A direção é de V. Bordzilovsky. Na trama, uma milionária norte-americana deixa um milhão de dólares para seu cãozinho. Com o desenrolar da trama, o animal de estimação consegue ascender socialmente e segue em direção à carreira política. A lição que a animação quer passar é que no mundo capitalista o dinheiro pode comprar qualquer coisa, desde poder social até cargos políticos. Dividimos a trajetória do protagonista em dois momentos específicos. No primeiro, vemos as transformações das suas atitudes do dentro da sua vida privada. Já no segundo instante será mostrado a sua vitoriosa, mas polêmica, trajetória na vida pública. A duração do episódio é de 9 minutos e 57 segundos.

A vida privada

As controversas atitudes do personagem na sua nova vida milionária, junto ao seu atual círculo social é o pontapé inicial para complicadas mudanças comportamentais.

Figura 1 – A vida noturna



Fonte: Animação “The Millionaire”¹³

¹⁰Esse produto pode ser adquirido pela Amazon pelo preço de US\$ 116, 95, mais impostos. Disponível em: <https://www.amazon.com/Animated-Soviet-Propaganda-Revolution-Perestroika/dp/B00003YSMK/ref=tmm_dvd_title_0?encoding=UTF8&camp;qid=&sr=>>. Acesso em: 26 set. 2021.

¹¹Todas as informações contidas no texto sobre Oleg Borisovich Vidov e Joan Borsten Vidov estão contidas nas páginas oficiais do IMBD e são de total responsabilidade de seus autores. Oleg Borisovich Vidov, disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0896554/bio?ref=nm_ov_bio_sm> e Joan Borsten Vidov disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0097507/bio?ref=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 26 set. 2021.

¹²A animação soviética aqui trabalhada também se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VrHLOGMT_kM>. Acesso em: 26 set. 2021.

¹³“The Millionaire” (O Milionário) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Os ambientes frequentados pelo cãozinho mostram uma alta sociedade requintada e com hábitos exagerados. Talvez a mais eficiente propaganda nessa animação esteja relacionada à diversão desgovernada envolvendo o consumo do álcool, tabagismo e a vida noturna. Esses elementos são colocados como essenciais para se ter reconhecimento e ser aceito dentro daquele universo animado. Esse quadro influencia diretamente o nosso protagonista. No episódio, o buldogue entra em uma casa noturna de Nova York e sai de lá completamente bêbado.

Figura 2 – Desrespeito às autoridades policiais



Fonte: Animação “The Millionaire”

Em um momento de embriaguez, o buldogue milionário faz suas necessidades fisiológicas nas pernas do policial. A inexistência de represália do policial comunga com uma representação negativa da impunidade do estado capitalista em relação ao tratamento dos donos do capital. Os animadores deixam essa posição clara na reação do policial que, além de sorrir, presta continência ao milionário. Podemos dizer que as autoridades também corroboram para que tal ciclo se perpetue socialmente. O cãozinho não apresenta noção alguma de autoridade e talvez não a tivesse anteriormente à sua fortuna.

Figura 3 – Saudação nazista e repulsa às origens



Fonte: Animação “The Millionaire”

Ao comparecer em uma requintada festa, o protagonista participa de duas cenas polêmicas. Na primeira, um oficial condecorado cumprimenta-o erguendo o braço, em um gesto similar à saudação nazista. No uniforme desse personagem podemos ver condecorações em formato de cruzes¹⁴, símbolo que remete aos oficiais do terceiro Reich alemão. Imediatamente o protagonista responde repetindo o cumprimento. Quase em seguida, o milionário se senta para se coçar, com um gesto natural canino. Os outros cães da festa, que acompanhavam seus donos, ficam extremamente

¹⁴A “cruz de ferro” (Eisernen Kreuzes, em alemão) é uma alta condecoração alemã do século XIX. Por esse motivo, simboliza bravura, coragem, honra. Não é um símbolo nazista. No entanto, o fato de os nazistas terem adquirido o hábito de gravar nela a suástica fez com que as pessoas identificassem a cruz como se ela pertencesse ao nazismo. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cruz-ferro/>>. Acesso em: 28 set. 2021.

animados e começam a latir, tentando uma aproximação de maneira eufórica. Imediatamente, o milionário levanta-se e vira-se de costas para as mascotes, em sinal de total desprezo. É nesse momento que percebemos que a mente do antigo cão, que no início do episódio sentia uma repulsa pelos humanos, está cada vez mais distante.

Figura 4 – Ataque aos pacifistas



Fonte: Compilação da animação “The Millionaire”

Enquanto o clube dos milionários se reunia em sua sede, um grupo de manifestantes fazia uma passeata pacífica contra a guerra do Vietnã. Rapidamente, a elite econômica da cidade coloca-se a agredir verbalmente a manifestação em uma tentativa de intimidar os manifestantes¹⁵. Podemos notar nesse momento que a face dos agressores ganha um contorno negro e com chifres, como se fossem a encarnação do próprio mal. Nesse instante, fica mais nítida a influência dos outros milionários sobre o cãozinho, uma vez que os humanos ganham feições demoníacas antes do buldogue.

A vida pública

Nesse subtópico, observaremos a trajetória do pequeno milionário rumo à ascensão política. Em diversos momentos os pensamentos e atitudes do protagonista remetem a situações polêmicas, ao mesmo tempo em que defende os interesses da sua nova classe social.

É importante mencionarmos aqui o poder da mídia como grande formadora de opinião. A tecnologia televisiva, nesse sentido, assume a forma de ideologia presente em todos os espaços da convivência social e é responsável pela crescente submissão dos indivíduos à lógica do mercado dominante (SETTON, 2001, p.27-28). É nesse ponto que o uso da TV na campanha política do herdeiro se faz eficiente, devido à ligação entre a elite e os meios de comunicação.

Toda essa interferência e disputa, tanto na realidade quanto na ficção, estão relacionadas de alguma forma com o poder simbólico e às relações de força, luta e dominação exercidas por ele. Bourdieu (1989) considera que o poder simbólico é operacionalizado através de sistemas como a religião, educação, arte, política e no nosso caso a própria mídia, que apresenta ferramentas de comunicação e conhecimento, para não só fornecer uma interpretação de mundo, mas ajudar os que fazem parte desses sistemas a se integrarem socialmente. Como o autor menciona, “o poder simbólico é, como efeito, esse poder invisível o qual pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7). Ainda de acordo com ele, todo poder simbólico age no sentido de dominação (BOURDIEU, 1989, apud SÁ; CAMPOS, 2018, p. 123).

¹⁵ Para informações mais detalhadas sobre o conflito, consultar a obra de Paulo Fagundes Visentini intitulada “A Revolução Vietnamita: Da libertação nacional ao socialismo” (VISENTINI, 2008).

Figura 5 – Discurso televisivo



Fonte: Compilação de imagens da animação “The Millionaire”

Durante a sua campanha política, o buldogue expõe suas ideias para a imprensa, como podemos ver nas imagens acima. Dialogando a favor da guerra, ele se sente confiante e orgulhoso. Do lado esquerdo, na parte superior, vemos o candidato demonstrar a eficiência da acumulação de capital devido aos conflitos armados. Uma explosão é retratada atrás dos grandes sacos onde estão escritas grandes cifras. Ao lado, à direita, ainda na parte superior, vemos o buldogue com um semblante de confiança ao discursar a frente de uma bomba de hidrogênio que leva em seu corpo a letra maiúscula “H”.

Na parte inferior da compilação, vemos uma situação não tão confortável do palestrante e de seus ouvintes da imprensa¹⁶. O primeiro de seus medos a serem expostos está relacionado aos problemas que surgiriam com a crise do fim do sistema colonial africano, à direita. Tal discurso se faz muito oportuno nas mãos dos soviéticos. Mais especificamente nos anos 1960, ocorreram significativas alterações na composição geopolítica do mundo. Talvez uma das mais importantes sejam os movimentos de independência em diversas partes do continente africano. A onda de descolonização que se inicia em junho de 1960 formou dezesseis novos países. Posteriormente, nos próximos quatro anos dessa mesma década, a maior parte das colônias francesas e britânicas conquistaram suas independências (NAPOLITANO, 2020, p. 95-97).

No lado esquerdo, vemos o terror causado pela chegada da Sputnik ao espaço. O magnata discursa em tom feroz em prol de uma nação que precisa de uma “posição canina” no espaço sideral para defender seus interesses. A indústria aeroespacial da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas tem uma importância gigantesca durante o período da Guerra Fria e, posteriormente, devido aos seus incríveis feitos. O pioneirismo soviético se deu com o lançamento do primeiro satélite artificial lançado ao espaço, o “Sputnik 1”, em 1957¹⁷. O mundo se espantou com o avanço soviético e com a

¹⁶A imprensa, como observamos, é outra importante peça dessa animação. Os semblantes dos repórteres acompanham os sentimentos do palestrante, como se compartilhassem diretamente de sua opinião. O alinhamento entre a elite, através do seu representante, com a mídia propagadora das informações é claro. O desfecho, onde o nosso protagonista assume cargo de senador, é de suma importância para compreender o poder simbólico presente na mídia e o poder de manipulação da mídia em relação à opinião pública e, consequentemente, a dominação (BOURDIEU, 1989) exercida sobre os receptores.

¹⁷A URSS continuou acumulando façanhas como a de novembro do mesmo ano, quando levou a cadela Laika ao espaço, à bordo do Sputnik 2. As proezas da nação na área espacial foram reconhecidas pelo mundo. Inclusive, no ano de 1957, Nikita Kruchev foi agraciado com o título de “homem do ano” pela revista norte-americana “Time”. Esse resultado teve

manutenção da liderança por aproximadamente uma década nesse setor, que só foi quebrada após a chegada dos estadunidenses à Lua em 1969 (SIQUEIRA, 2015, p. 77-78).

CONCLUSÃO

Apesar de termos um breve panorama sobre a animação, podemos concluir alguns pontos interessantes sobre o material. O primeiro dele diz respeito às representações do capitalismo e seus agentes pelos produtores soviéticos. Os animadores sustentam-se nos estereótipos exagerados das elites na animação, transformando a injustiça social como uma barreira intransponível. Elite essa que cerca e corrompe protagonista em toda a narrativa. Essa perspectiva, de maneira generalizada, não leva em consideração as mudanças culturais e sociais que vinham ocorrendo no ocidente, principalmente durante a década de 1960. Dentro desses movimentos de contracultura, podemos destacar principalmente as lutas e as pautas de alguns grupos, como, por exemplo, as reivindicações de igualdade racial e de gênero (BIAGI, 2013, p. 93).

Por outro lado, a abordagem dos animadores soviéticos faz todo o sentido, pois as propagandas atuavam no sentido de desmoralizar e denegrir o modo de vida do inimigo. Com os meios de comunicação controlados pelo Estado, a URSS tinha uma maior possibilidade de moldar as informações e as opiniões dos cidadãos a respeito do mundo exterior¹⁸. Isso sem dúvidas era uma grande vantagem no propagandismo soviético em relação aos seus rivais democráticos. Dentro dessa frente de batalha cultural doméstica, o controle propagandístico e cultural na URSS perdurou até os anos 1980, quando as novas tecnologias finalmente conseguiram atravessar a “cortina de ferro” e forneceram acesso a informações alternativas do inimigo¹⁹ (TAYLOR, 2003, p. 253-254).

Com isso, o governo soviético promovia a valorização da sua própria estrutura enquanto apontava os horrores do capitalismo. Era um jogo duplo, onde se apresentava o inimigo da pior maneira possível, ao mesmo tempo em que se valorizava a estrutura interna. Em outras animações encontradas na própria coletânea “Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika”, é possível observar outras animações que mostram uma realidade próspera e um intenso desenvolvimento²⁰. A contestação baseia-se no fato de que, apesar de vitoriosa, a situação da URSS era tenebrosa após o fim da segunda guerra devido a inúmeros fatores²¹ (LEWIN, 2007, p. 163-193).

um impacto significativamente negativo na elite política estadunidense e na opinião pública de maneira geral (CROMPTON, 2007; SCHOFIELD & COCROFT, 2007 apud MENDONÇA, 2017, p. 47).

¹⁸Para o repórter norte-americano John Gunther (1959), o governo soviético contribuía massivamente para uma propaganda antiamericanista que distorcia da realidade (GUNTHER, 1959, p. 82-84). Sem dúvidas, temos que levar em conta que se trata de um jornalista norte-americano dentro da URSS, no auge da Guerra Fria.

¹⁹Informações essas que contrariavam a “visão aceita” do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) sobre a potência inimiga e o mundo capitalista de forma geral. Em contrapartida, os Estados Unidos, envolvidos por esse mistério do inimigo, aproveitaram a oportunidade para pintar e propagar uma imagem ainda mais demonizada do totalitarismo soviético. O que perdurava entre o público “amante da liberdade” era uma perspectiva onde os soviéticos seriam pessoas receosas em permitir formas alternativas de ver e acreditar além do totalitarismo. Em contrapartida, o desejo de se manterem distantes das formas de totalitarismo vermelho só aumentava entre os americanos (TAYLOR, 2003, p. 253-254).

²⁰“Prophets and Lessons” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²¹A devastação do seu território após os combates foi catastrófica, além da falta de recursos que antes foram empregados no esforço de guerra. Isso influenciou diretamente na dificuldade do governo central em promover a reestruturação do sistema. Outra questão importante é o número de populações não soviéticas dentro do seu território. Temos, por exemplo, as questões das guerrilhas na Ucrânia e Lituânia, além de outros países que se fizeram resistentes em aderir à causa da URSS. A palavra que poderia ser utilizada como adjetivo para explicar a situação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas era “primitiva”. Esse quadro se manteve do período do pós-guerra até os momentos finais do governo stalinista. Todos os esforços estavam sendo direcionados para duas medidas bastante específicas. O primeiro era restaurar os padrões

Metodologicamente, os conceitos de Pierre Bourdieu (1989) foram essenciais para compreender tanto o poder simbólico exercido pela mídia sobre a população quanto a presença dominadora do capital presente na política daquela sociedade. Menos aparente, mas presente constantemente durante o processo de decupagem do material, estão os conceitos de Laurence Bardin (2002). A frequência, a intensidade e a ausência (BARDIN, 2002, p. 108-110) são os principais norteadores comportamentais dentro do processo de análise. Um bom exemplo é a frequência de aparição de elementos de caráter simbólico no cotidiano do buldogue, como seus trajes de gala, o charuto e as bebidas alcoólicas. Esses símbolos reforçam a afirmação do personagem como membro de uma elite.

Por fim, é importante frisar que este breve artigo, talvez não possibilite abordar todas as especificidades e complexidades que a animação “The Millionaire” possa proporcionar²². Ainda assim, temos aqui uma importante reflexão sobre o papel das animações soviéticas para o governo como ferramenta de disseminação de ideias durante a Guerra Fria, seja contra o regime socioeconômico ocidental ou em prol da sustentação do seu próprio modelo²³.

de vida pré-guerra e o segundo era reconstruir a imagem do sistema soviético no vasto território ocupado por outros povos, principalmente por alemães (LEWIN, 2007, p. 163-193).

²² Os simbolismos do poder material, que têm a função de promover a distinção social dessa casta capitalista, estão presentes na animação na forma de residências luxuosas, trajes de gala, charutos caros e o consumo de selecionadas bebidas alcoólicas. Todos esses elementos surgem quando o personagem em questão atinge o mais elevado grau de respeito na sociedade capitalista.

²³ Esse artigo toma como base uma pequena parte da dissertação intitulada “Tensão animada: animações norte-americanas e soviéticas na Guerra Fria (1963-1967)”, deste mesmo autor que vos fala.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, n. 28, p. 120-143, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43704>. Acesso em: 26 set. 2021.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 2002.

BIAGI, Orivaldo Leme. Juventude e rebeldia nos anos 60 e 70 do século XX – A problemática do conceito de contracultura. **Revista Momentum**, [S.l.], v.1, n.11, p. 93-112, 2013. Disponível em: <http://momentum.emnuvens.com.br/momentum/issue/view/n%C2%B011/showToc>>. Acesso em: 26 set. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1989.

DOSSE, François. **A história em migalhas: dos “Annales” à “Nova História”**. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

FREIXO, Gustavo Montalvão. Depois que Mickey Mouse foi a Moscou: as animações soviéticas do Soyuzmultfilm no imaginário popular. **Revista de História da UNIABEU**, Recôncavo, v. 7, n. 13, p. 71-87, jul./dez. 2017. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/reconcavo/article/view/3060/pdf_1>. Acesso em: 26 set. 2021.

GUNTHER, John. **A Rússia por dentro**. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Editora Globo, 1959.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEWIN, Moshe. **O século soviético: [da Revolução de 1917 ao colapso da URSS]**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MENDONÇA, João Diogo Dinis de. **O impacto da política espacial soviética na redação e Moderação do tratado do Espaço Exterior/Análise do posicionamento dos Estados Unidos da América (1967)**. 2017. P. 100. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Curso de Relações Internacionais - Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2017. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/9595>>. Acesso em: 26 set. 2021.

MOGENDORFF, Lanine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. **Verso e Reverso**, Porto Alegre, v. 26, n. 63, p. 152-158, set./dez. 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2012.26.63.05>>. Acesso em: 26 set. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/qdownload/napolitano-marcos-fontes-audiovisuais-a-historia-depois-do-papelpdf-pdf-free.html>>. Acesso em: 26 set. 2021.

_____. **História contemporânea 2: do entre guerras à nova ordem mundial / Marcos Napolitano**. São Paulo: Contexto, 2020.

SÁ, Giovanni Duarte; CAMPOS, Andréa. Reflexões bourdieusianas: problematizando o papel dos meios de comunicação na contemporaneidade. **Praça: Revista da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, Recife, v.2, n.1, p. 122-136, 2018. Disponível em <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/praca/article/view/236298>>. Acesso em 26 set. 2021.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 22, p. 26-36, set./dez. 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36993>>. Acesso em: 26 set. 2021.

SILVA JÚNIOR, Humberto Alves. **Walter Benjamin e a dimensão política da indústria cultural**. In: **ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDICPLINARES EM CULTURA**, nº 3, 2007, Salvador. Anais eletrônicos. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007, p. 1-9. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/HumbertoAlvesSilvaJunior.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2021.

SIQUEIRA, Leandro Alberto de Paiva. **Ecopolítica: derivas do espaço sideral**. 2015. P. 438. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Curso de Ciências Sociais - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3690>>. Acesso em: 26 set. 2021.

TAYLOR, Philip M. **Munitions of the Minds: A history of propaganda from the ancient world to the present era**. 3. ed. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.

VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Fábrica de Personagens: A Escritura dos Desenhos Animados de Hanna-Barbera**. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, n. 23, 2011, São Paulo. Anais eletrônicos. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/r24-0107-1.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **A Revolução Vietnamita. Da libertação nacional ao socialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

ARQUITETURA E CINEMA: PROJETO CENOGRÁFICO PARA FILME

Hugo Salvador de Medeiros Lopes Alves (UFPB)

Dr. Eliézer Leite Rolim Filho (UFPB)

RESUMO

O estudo traz o cinema para dentro do campo de discussão da Arquitetura e Urbanismo ao propor o projeto cenográfico de uma adaptação do cordel “O Romance do Pavão Misterioso”, que está em desenvolvimento. Para tanto, adaptou-se procedimentos metodológicos qualitativos dos cenógrafos HOWARD (2017) e ROLIM (2013), no intuito de compreender a premissa do roteiro, organizar cenas em tabelas, estabelecer conceitos, propor e ilustrar cenários, catalogar objetos e modelar espaços em 3D. Desta forma, o objetivo geral do trabalho consiste em iniciar investigações para o longa-metragem e propor soluções de direção de arte a partir do espaço arquitetônico edificado. Não obstante, este estudo é fundamentado na conceituação do simulacro – termo criado por BAUDRILLARD (1991) para caracterizar um advento inerente a pós-modernidade capaz de substituir experiências por imagens – e sua ocorrência tanto na arquitetura quanto no cinema. Em seguida, é discutida a identidade regional como fator simbólico e cultural na representação de um povo, e por fim quais são e como se compõem os imaginários, estigmas e tendências estéticas contemporâneas que consubstanciam a Paraíba e alguns estados do nordeste brasileiro. Apresenta-se, então, a proposta para o cenário do quarto de Creuza, uma das protagonistas principais do referido cordel, evidenciando processos intrínsecos tanto à construção da personagem quanto ao planejamento do ambiente. O trabalho é concluído com êxito ao atingir o objetivo de criar um mundo imaginário plausível e fundamentado em elementos regionais locais, além de servir como aporte para profissionais ou estudantes que queiram conceber seus cenários a partir do espaço arquitetônico.

Palavras-chaves: Cenografia. Projeto. Imaginário. Direção de arte.

INTRODUÇÃO

A imagem se tornou a grande protagonista da sociedade pós-moderna. Para MIRZOEFF (2005), vivemos em uma época da qual estamos somos essencialmente visuais, de forma que estamos pensando, refletindo e transmitindo ideias com imagens, não somente com a escrita. Rolim (2013) resgata o sociólogo francês Jean Baudrillard, que explana sobre o domínio da imagem como destaque da sociedade contemporânea/pós-moderna, que é essencialmente capitalista e produtora massiva de informações, bens e serviços, catapultados pela globalização. O volume e a velocidade de produção são cada vez maiores, portanto, é natural que a imagem, como veículo de comunicação fácil, rápido de se compreender e esteticamente sugestivo, esteja sendo utilizada à exaustão, como forma de atingir o maior número de pessoas no menor tempo possível.

Contudo, o filósofo ressalta que este movimento contínuo e ininterrupto esvazia o sentido da imagem, sendo este fenômeno algo completamente sintomático da condição pós moderna em que estamos.

Surge, então, de acordo com DEBORD (2003) a sociedade do espetáculo, na qual uma imagem precede o concreto e qualquer símbolo (artefato cultural) pode se tornar algo meramente econômico. Isso se desdobra no que Baudrillard chama de regime do simulacro, ou seja, a incessante produção de figuras sem nenhuma tentativa de fundamentá-las na realidade, como forma de substituir a experiência concreta.

O domínio da imagem se estendeu a todos os setores da sociedade. Na arquitetura, por exemplo, uma destas formas são as imagens computadorizadas: os “renders”. Este efeito do simulacro possui consequências ambíguas: se por um lado o uso de imagens ajuda no ato projetual a visualizar um espaço antes mesmo dele estar pronto, por outro lado, um render com o mínimo de produção pode idealizar excessivamente uma experiência. Todavia, isso não é motivo para crer em uma inocência dos clientes ou um mau-caratismo de uma parcela dos profissionais, é algo inconscientemente incorporado nos indivíduos de nossa sociedade.

Assim como a arquitetura, o cinema também se vale do simulacro em seus espaços devido a necessidade inerente em criar um universo diegético plausível.

É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeiro. [...] o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado (AUMONT E MARIE, 2006, p.77)

Ou seja, o público, que dependendo do grau de entrosamento com a obra, “compra” as imagens, sons e todo o universo diegético como experiência, desencadeando inúmeras reações que podem variar desde o riso frouxo até o grito assustador.

A interseção entre arquitetura e cinema é o espaço, e este se transmuta na cenografia quando é transformado para criar o universo diegético do filme. A partir do momento em que o lugar se torna palco para um filme, uma nova camada de complexidade é posta, pois as intenções, ações, fluxos, e principalmente o tom do espaço serão conduzidos pelo roteiro. Em HOWARD (2017), JC Serroni sintetiza essa prerrogativa quando afirma que a cenografia é a dramatização do espaço.

Em outras palavras, por termos um roteiro de ações pré-definidas, todos os esforços serão planejados para intensificar estes acontecimentos, culminando em alguma reação do público. Neste

sentido, ROLIM (2013) faz uma diferenciação entre arquitetura e cenografia ao afirmar que esta é “a arte prostituída da arquitetura”, pois se traveste de coisas fáceis para provocar fortes emoções.

Isto fica muito claro nas teledramaturgias brasileiras, que segundo URSSI (2006), as novelas armam um espetáculo a partir de elementos alegóricos para encantar o público a partir de uma ficção baseada na realidade, uma manifestação física do espaço imaginário.

O espaço arquitetônico frequentemente sofre do fenômeno que Baudrillard chama de emulação, ou seja, o ambiente (ou objeto) destacado de seu meio natural, para que ganhe outra conotação simbólica. Este advento poderá ser observado adiante, no cenário “Quarto da Princesa”, no qual poderemos ver o lugar adquirir outra configuração para atender as demandas da personagem que encabeça “O Romance do Pavão Misterioso”.

A história conta a aventura de um rapaz, chamado Evangelista, um jovem de ascendência turca, que ao receber como presente de seu irmão o retrato de Creuza, donzela mantida cativa pelo seu pai, um perverso Conde, que expõe o rosto da filha uma vez ao ano para o público em um grande evento que comove a cidade. Enamorado, Evangelista decide invadir o castelo do aristocrata para resgatar a jovem e desposá-la. Para tanto, encomenda a construção de um pavão mecânico para ajudar na invasão.

Por se tratar de um marco tanto da cultura paraibana quanto da literatura brasileira, é necessário entender os imaginários e elementos de identidades associados às culturas nordestinas, pois esta é uma premissa tanto do cordel quanto do roteiro produzido.

METODOLOGIA

Segundo Pamella Howard (2017), cenógrafa britânica, em seu livro “O que é cenografia?”, a profissional diz que com anos de experiência chegou a conclusão de que não há um método certo de se planejar um cenário, e que as vezes determinada obra pede uma abordagem diferente da outra, mas ainda assim ela mostra seu processo comum a todas as suas produções teatrais.

E ainda, de acordo com Cardoso (2002), uma linguagem artística bebe da posterior e por tentativa e erro ela se aprimora. O que também pode ser lido como “adequação da obra ao meio em que será veiculado”.

Portanto, por não haver uma regulamentação sobre procedimentos do projeto cenográfico, adaptou-se o método teatral de Howard, junto com as orientações do professor Eliézer Rolim – arquiteto e cineasta – para conseguir alcançar as etapas metodológicas vistas neste trabalho de graduação.

O trabalho despontou a partir de um exercício baseado no livro “Os olhos da pele”, no qual o cenógrafo fecha os olhos e grava um áudio relatando um passeio dentro do cenário. Em seguida, o material é transcrito para a aba “Relato” de cada proposta, e são feitos alguns croquis ou colagens. Em seguida, inicia-se a modelagem da locação, curadoria dos objetos utilizados em cena, bem como suas respectivas confecções em 3D.

IMAGINÁRIOS

Para falar sobre espaços de identidades, Banegas (2017) resgata o conceito de “comunidade imaginada”, ou seja, representações que foram criadas individualmente no imaginário, mas que se reforçam socialmente em âmbito nacional. A autora afirma que espaços constituídos da cultura se dão de forma visual e são reforçados pela mídia, pois esta impacta e modela a identidade de grupos devido ao seu caráter de desterritorializar comunidades distantes. Isso vai ao encontro com o

pensamento de Baudrillard, uma vez que traz a mídia contemporânea como aparato rápido de atingir as massas. Ou seja, a ideia de comunidade propagada pela mídia se dissemina de forma copiosa e estética.

Para Anderson (1993, apud. Banegas 2017), esta se forma a partir da tentativa de tornar visual uma comunidade linguística, e o sentido de nacionalidade seria o artefato cultural de uma classe cultural.

Vygostki traz a mediação entre signos (simbólico) e instrumento (o literal) como auxiliar nos processos psicológicos do indivíduo, artefatos culturais como armadilhas sentimentais. Hidalgo (2014) explica, sob os termos vygotskianos, o “signo” como uma marca externa ao homem e dotado de significado, que conduz o sujeito a realizar alguma ação psicológica - lembrar, distinguir, refletir, escolher, entre outros. Em contrapartida, os instrumentos, objetos dotados de materialidade, são condutores da influência humana sobre o alvo da atividade. Neste sentido, cabe o conceito de artefato cenográfico proposto por Rolim (2013) como elemento catalisador e sintético do espaço, que, enquanto cenário, é instrumento e símbolo.

De acordo com o autor, “artefato” é qualquer coisa material feita por mãos humanas, um relicário detentor de informações de um conjunto muito maior ao qual pertence, tal qual uma metonímia, um pedaço representativo do todo. Portanto, a cenografia não é a coisa que está representada, mas se torna a coisa que reproduz. Deste modo, tanto o artefato cenográfico quanto a cenografia são índices semióticos, ou seja, são vestígios de um objeto ou evento.

O cenógrafo e professor Álex Suárez, em entrevista a TV UNESP, endossa a discussão ao alegar que o cenário é apenas parte de uma cenografia, pois esta é, na realidade, a referência de imagem, lugar e tempo que vão guiar a cabeça do espectador. Ou seja, esta possui uma amplitude muito maior, podendo ser feita até com elementos não palpáveis, como luz, sons, cheiros e até o próprio movimento dos atores

Para Rolim (2013), o cinema frequentemente utiliza o artefato cenográfico como cenografia, pelo poder de síntese e materialização de sentimentos bastante apurados, criando imaginários, subjetividades e novas territorialidades memoriais, diferentes significados de ambientes e portais espaciais de tempo. “Artefatos e cenários têm os mesmo atributos, criam mundos comuns carregados de referências emocionais e podem dilatar espaços criando imagens e territorializando novos significados” (ROLIM, 2013, p. 42)

Por isso, o cinema de uma nação não é só um produto artístico, é algo feito no intuito de identificação, pois através de seus recursos estilísticos é que se conhece e identifica o mundo que rodeia sua realização.

De acordo com VILA (2012), a narrativa é um importante esquema cognitivo, devido a possibilidade de leitura de mundo que fala Anderson e por dar sentido as ações humanas de acordo com seu papel. Frith (1990) apud Vila propõe a narrativa como elo entre a oferta de identidade disponível e suas incorporações por sujeitos sociais e individuais. Portanto, a identidade seria algo externo, que é atribuído e não descoberto.

Sem dúvidas, a região nordeste compreende um território de cultura brasileira, especialmente pelo seu imaginário robusto e endêmico, recheado de misticismo, cangaceiros e aristocratas dos engenhos de açúcar. Estas alegorias tão fortes e solidificadas já foram exploradas continuamente em filmes, cenários, novelas, livros e peças gráficas. Como o mote deste trabalho parte deste universo, é preciso compreendê-lo com clareza.

Segundo Nazaré (2019), a busca por uma cultura nordestina surgiu entre o final do século XIX até meados dos anos 40 do século XX, com estudos naturalistas que desencadearam movimentos regionalistas e modernistas, ambos almejavam a identidade nacional. De acordo com Albuquerque Júnior (2001 apud Nazaré, 2019), antes da estruturação de um imaginário característico, o Nordeste era visto como um conjunto de elementos raros e excêntricos, pinçados como relíquias, prestes a esvanecerem com a chegada do progresso.

Concomitante à época, houve a grande seca de 1877 foi um fator determinante para embasar o discurso identitário que estava se formando, dada a dimensão do acontecimento no sertão, o qual necessitou de ajuda financeira e humanitária da região sul, que por estar em cenário econômico mais confortável, deixou uma marca de hierarquia entre as regiões brasileiras.

Conforme Nazaré (2019), foi a partir da questão da seca que a elite elegeu dados e questões como atemporais, recorrentes e imemoriais, passando a sensação de que “aquilo sempre esteve ali”. Desta forma, as tradições foram mitificadas de modo a compor um imaginário estruturado, facilmente acionado pela memória coletiva através de imagens padronizadas, quando não estereotipadas.

Segundo Albuquerque Júnior (2001, apud Nazaré 2019), há três elementos primordiais para a construção desta narrativa:

- Cangaço (ou banditismo) – heróis bandidos trajados em couro, portando armas e joias
- Messianismo – fanatismo religioso que abarca fiéis em nome de profecias;
- Coronelismo patriarcal – o poder de legitimar a vida de todos legitimados pelas posses de terras;

Juntos, estes elementos criam uma aura de fantasia e extremismo, dotada de lirismo e saudade, mas ainda assim caricatural e inferior perante o restante do Brasil, com problemas que não eram do interesse de seus governantes consertar, pois garantiam privilégios políticos.

No modernismo, a visão de derrocada do nordeste dá espaço para a exaltação destas qualidades, na tentativa de evocar sentimentos nacionalistas. De acordo com Nazaré (2019), apesar de tentar reverter a narrativa, os modernistas ainda foram simplistas, pois unificaram a cultura e homogeneizaram certos costumes locais, pondo signos diferentes e diversos em um quadro atemporal, por vezes anacrônico.

Conforme Gilberto Freyre (2004 apud Nazaré, 2019), essa subversão da narrativa foi uma tentativa de rememorar a época das capitanias hereditárias a partir de Pernambuco, centro econômico do país por ser o grande produtor de cana nos tempos áureos. Os costumes eram: monoculturais, monossexuais, aristocráticos e escravocratas; ainda que houvesse outras influências, como a indígena e africana, foram estes aspectos que perduraram.

O discurso adotado estava arraigado a ponto de muitas das obras dos romances de 30, por terem viés marxista-leninista usarem da suposta miséria do nordeste como palco das lutas de classes.

Foi com Ariano Suassuna a partir da década de 40 que houve, de fato, a construção de um imaginário forte e bem estruturado. Isso se deu, principalmente, através do Movimento Armorial, ou seja, a “trovadorização” do Nordeste, com um sertão épico de povo guerreiro que lutava pela honra e vingança, heróis dignos, donzelas virginais, enigmas, mistérios, histórias moralizantes.

Curiosamente, Suassuna recusava qualquer tipo de estrangeirismo, apesar de permitir se inspirar em outros locais do mundo, pois para ele qualquer lugar poderia influenciar e tinha algo a dizer. Tanto para Suassuna quanto para Freyre, devemos recorrer a cultura popular, pois nela está uma identidade que ainda não foi corrompida por influências estrangeiras ou modernizantes.

Esta maneira de pensar certamente teve influência na difusão do regionalismo crítico: abraçar a cultura a qual estamos inseridos, porém se se deixar afetar por um regionalismo comercial, e tampouco resistir o suficiente para que se torne obsoleto do cenário real, desconstruir discursos cristalizados no senso comum.

Em conformidade aos conceitos discutidos, Luna (2019) aponta a utilização da cidade do interior como fator de identificação com o interlocutor, como é o caso de Bacurau, filme que tanto bebe do regionalismo crítico quanto evoca o interior para conjurar o nordeste, ao tratar de um vilarejo remoto, estático e imutável, mas que incorpora tecnologias convenientes a seus interesses.

Luna (2019) elenca os seguintes pontos que aparecem frequentemente em termos imagéticos associados ao nordeste:

- Atemporalidade
- Isolamento
- Atividades comerciais de pequenos produtores
- Comércio nos espaços públicos
- Agricultura e pecuária familiar
- Pouca pavimentação
- Política oligárquica
- Espraçamento de edificações
- Casas de geometrias simplificadas
- Telhados de duas águas
- Vegetação herbácea e rasteira (caatinga)
- Poucas árvores
- Cisternas
- Chão de terra batida
- Presença de animais.

O autor ainda destaca o papel da xilogravura e da estética armorial como pontos fortes da imagética nordestina. Além dos elementos apresentados, há outra estética presente no imaginário nordestino, porém frequentemente preterida, o brega. Na realidade este é um estilo musical de difícil classificação, mas frequentemente marcado com assinaturas melodramáticas, exageros, ingenuidades, conhecido por abarcar temas como traição, amor, boêmia, saudades, dentre outros assuntos comuns a vida cotidiana.

Esteticamente o brega se aproxima do cafona e do exagero, portanto, a profusão de elementos coloridos, ainda que “briguem” visualmente é desejável. É comum o uso de cores neon, múltiplas texturas, flores – principalmente girassóis, chifres, estampas de onça, dentre outros.

No geral, tanto a música quanto a estética é tida como cafona ou de qualidade inferior, de pouco valor artístico ou falta de refinamento, porém é, sobretudo, um estilo abrangente e indefinido. Apesar de ser ritmo que ganhou força e estrutura no Norte do país – mais especificamente em Belém do Pará – o Nordeste não fica para trás, com grandes nomes que marcaram a música e consequentemente, tinham seu próprio estilo. Contudo, o estilo sobrevive até hoje em releituras e adaptações contemporâneas, incorporadas no forró, na música eletrônica e nos estilos regionais.

Destaca-se Jaguatirica Print, trabalho da banda Luísa e os Alquimistas, de Natal – RN que mescla pop com rock, brega funk, brega wave, além de flertarem com ritmos latinos como a cumbia

e reggaeton. Sonoramente é um trabalho bastante rico ao conseguir dar várias texturas as suas músicas, tendo como resultado um produto extremamente contemporâneo e rico em referências, mas sem perder a matriz essencialmente regionais.

Em suma, o nordeste tem muitas narrativas, de forma que podemos afirmar que há “nordestes no nordeste”. O destaque apresentado é influenciado pela cultura da Paraíba e estados circunvizinhos, todavia, se nos movimentamos para outras localizações geográficas dentro da mesma região, ou ainda, fazemos recortes sociais, de gênero ou cor, nos deparamos com outros contextos e novas referências culturais.

Em âmbito geral, as narrativas foram agrupadas e construídas a partir da seca de 1877, passaram pelo modernismo de 30 na busca do sentimento de nacionalidade a qualquer custo, ganharam robustez na década de 40 com o movimento armorial de Ariano Suassuna, e foram se transformando e adaptando até chegar à década de 2020, transcendendo a mediocridade que foi criada historicamente pelo eixo sul-sudeste.

É importante salientar que o viés do sentido da obra dificilmente será dado em sua totalidade apenas pelo cenário, por isso a importância de ressaltar outras formas de arte, como a literatura e a música, para que se possa compreender a essência do que se tem por imaginário e chegarmos na atmosfera da experiência

CENÁRIO

Locação

Figura 1 – Localização do Forte de Santa Catarina



Fonte: Wikipedia

Seu principal ponto positivo foi sua ambiência de ancestralidade, a presença de esquadrrias que possibilitam a cena em que Creuza é revelada ao público, e suas ricas texturas de edifício ancestral, a exemplo da parede inclinada e do piso em pedra da Casa de Comando.

Estas características do recinto conferem ao lugar uma aura de calabouço e prisão, mas ao mesmo tempo, devido a sua amplitude, este clima pesado é aliviado.

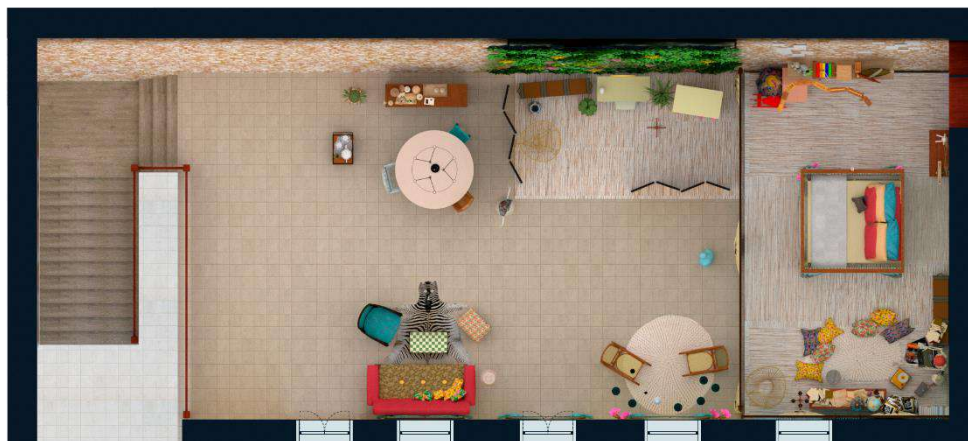
A princípio, um dos grandes problemas enfrentados seria a ocultação de um mural em azulejos que além de inconveniente para a proposta do filme é de difícil remoção. Outro ponto de dificuldade, foi o tamanho exacerbado da sala (15,4m x 7m), que impedia um gerenciamento fluído nos estudos de layout do cenário.

Alguns pontos positivos da locação foram: o pé direito generoso e a presença de um tablado que, apesar de poder ser facilmente retirado, permite possibilidades.

Idealização do Cenário

A lógica adotada foi que a partir do momento em que se sobem as escadas, não estamos só entrando em um quarto, mas sim na personalidade e no mundo da princesa.

Figura 2 – Planta Baixa de Cenário



Fonte: do autor

Por isso, a habitação segue uma progressão, onde em um 1º nível de intimidade temos uma parte mais social e aceitável, composta de dois ambientes: uma pequena sala de estar e uma mesa de refeições, apenas para receber e conversar com seus pais.

Figura 3 – 1º Nível: sala de estar



Fonte: do autor

O 2º nível representa uma tentativa de fuga do claustro, portanto Creuza tenta mimetizar o mundo de fora e tenta trazer a natureza para perto de si na forma de um jardim – que esconde o mural de azulejos citado anteriormente. Além disso, aparecem indícios de sua “ vaidade de princesa”, como a penteadeira e o guarda-roupa.

Figura 4 – 2º Nível: jardim interno



Fonte: do autor

Nisso, a “bizarrice” e perturbação de seu estado mental são retratados tanto pela obsessão em bonecas/estátuas, bem como suas dezenas de livros desorganizados, frutos de uma incessante Para o 3º e último nível, guardado pelas cortinas, temos o inconsciente e onde Creuza pode ser ela mesma, afinal, está resguardada busca em conhecer o mundo - o que traz a lúdica mensagem de que a leitura liberta. Por isso, a síntese desse “subcenário” seria a cama, onde ela está protegida pelo dossel e lençóis encobertos, mas ainda assim está rodeada de brinquedos e enfeites, que são resquícios de sua infância atípica e seus únicos amigos

Figura 5 – 3º Nível: o íntimo do quarto



Fonte: do autor

Além disso as cortinas, flores e móveis de estilo provençal são os responsáveis por carregar a atmosfera do ambiente – conferindo um proposital ar de brega, delicadeza e romance.

Na planta, é possível observar que o layout do quarto da donzela foi agrupado, permitindo a compartimentalização do cenário sem que fosse necessário erguer paredes. Deixou-se uma área central que permitisse a movimentação da câmera. O mural em azulejos foi revestido com plantas artificiais e, por fim, o tablado foi aproveitado para servir de suporte do 3º nível de intimidade do quarto.

CONCLUSÃO

A cenografia é um campo de estudo amplo e multidisciplinar, podendo ser abordado por diversas áreas através de diferentes métodos, além de ser afetada por condicionantes técnicos, culturais, artísticos, logísticos e orçamentárias.

Ao longo do trabalho, ficou evidente a importância e necessidade em se ter de forma elucidativa e delineada os conceitos que serão abordados nos cenários. No caso do objeto de estudo, a estética nordestina, destacando-se uma de suas vertentes: o brega. Igualmente importante para o trabalho foi o uso de ferramentas digitais, que permitem antever o resultado final com melhor exatidão, ainda que nenhuma filmagem tenha sido feita.

Por fim, conseguiu-se criar um universo diegético plausível que desse suporte ao projeto “Pavão Misterioso”, além de trazer questões que encorajem outros estudos no campo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Hugo Salvador de Medeiros Lopes. **Pavão Print: estudos de cenografia para um filme**. 2021. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Centro de Tecnologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

ARTEFATO - **14/03/2014 - Cenografia**. São Paulo - Sp: Tv Unesp, 2014. (26 min.), P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mx9gCF-YIFU&ab_channel=TVUnesp. Acesso em: 15 abr. 2021.

Banegas Flores, N. C. **Territorios y espacios de identidad en el cine boliviano**. Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD), v. 2, n. 5, p. 89-108, 8 ene. 2017. Formatos de citación

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. [S. l.]: Projeto Periferia, 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 4 out. 2021.

HIDALGO, K. R. da S. . **Mediações Simbólicas no Ensino-Aprendizagem**. In: ANPED/CO, 2014, Goiânia. XII Encontro de Pesquisa em Educação/Centro-Oeste, 2014

HOWARD, Pamella. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições Sesc Sp, 2017. 386 p.

LUNA, João Luiz Carolino. **Imagética e Representação: um Estudo na Casa Nordeste**. 2019. 30p. Estágio Supervisionado (Arquitetura e Urbanismo)- UFPB, João Pessoa, 2019.

MIRZOEFF, Nicholas. Introduction: What is visual culture? In: MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. Londres: Routledge, 1999. p. 1-26

NAZARÉ, Manuella Mirna Enéas de. **Construindo uma região: imagem e imaginário sobre o nordeste brasileiro**. Interfaces, Rio de Janeiro, v. 29, n. 4, p. 130-145, jun. 2019.

PALLASMAA, Juhani. **Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011. 76 p. Tradução de Alexandre Salvaterra.

ROLIM, Eliézer . **A cenografia pós-moderna de Daniela Thomas**. UFBA, 2000.

ROLIM, Eliézer Leite Filho. **O Artefato Cenográfico Na Invenção Do Cotidiano Espetacularizado**. 2013. 211 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador - Ba, 2013. Trabalho de conclusão de curso. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. **Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, n. 38, p. 247-277, 23 dez. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/5632>. Acesso em: 3 set. 2021.

CINEMA-UIVO: FEMINISMO, ESQUIZOANÁLISE E CARTOGRAFIAS DESVIANTES NO AUDIOVISUAL

Carolina Fernandes Lobo Silva (CÉLIA HELENA)

RESUMO

Este artigo faz uma reflexão sobre o cinema enquanto um agente cognitivo e sensível potencialmente transformador da realidade e criador de imaginários sociais. Para tanto, elabora a possibilidade de um devir-cinema criado a partir de modos de fazer feministas - com potencial rizomático e desviante - capazes de traçar linhas de fuga que subvertam a lógica falocêntrica no audiovisual e, como consequência, gerem desvios na superfície do mundo, nos permitindo imaginar, para além do sufoco, novos mundos possíveis.

Palavras-chave: Cinema. Feminismo. Esquizoanálise. Corpo sem Órgãos. Cinema da Crueldade.

INTRODUÇÃO

e

L

I

N

H

A

S

DE FUGA

(...) encadeamento quebradiço
de afetos com velocidades variáveis,
precipitações e transformações.
(...) Força suficiente para sacudir e desenraizar
o verbo ser.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Os nós na garganta anunciam a dificuldade do presente. Além de um vírus mortal que nos arranca o ar, “respirar e conspirar” neste momento contrarrevolucionário são ações difíceis de tomar corpo. Isso porque – de acordo com Paul B. Preciado (*apud* ROLNIK, 2019, p. 11) – “estamos imersos em uma reforma heteropatriarcal, colonial e neonacionalista que visa desfazer as conquistas de longos processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos.”

Nesse sentido, este artigo parte de angústias pessoais e coletivas: Como imaginar futuros possíveis? Como encontrar meios para resistir e desestabilizar as formas dominantes de subjetivação? Como cultivar “os embriões de futuro que se anunciam para além do sufoco”? (ROLNIK, 2019, p. 27).

Compreendendo que o cinema é um agente cognitivo e sensível potencialmente transformador da realidade e criador de imaginários sociais, a sétima arte pode agir sobre a sociedade, pois não apenas é uma forma de representação, como também de subversão do imaginário social. Dessa forma, pode funcionar como janelas que nos permitem visualizar embriões de futuro.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2019, p. 58) apontou para a significação social e para o poder revolucionário do filme, ao afirmar inclusive que “mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele –, revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural.”

A partir de todas essas reflexões e de estudos sobre o “Cinema da Crueldade” (2018), de Fagner França – com base no “Teatro da Crueldade” (1993), de Antonin Artaud – além do aprofundamento em esquizoanálise, através de “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” (2010) e “Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia - Vol.1, Vol. 3 e Vol. 4” (1995), acredito em um cinema com potencial rizomático e revolucionário, capaz de cartografar novos mundos possíveis. Isso é possível quando os cineastas se propõem a traçar linhas de fuga, nômades e selvagens, criando o que chamo de cinema-uivo: aquele que rompe com a lógica falocêntrica, por meio de movimentos de desterritorialização, e subverte as noções estabelecidas da arte e do próprio cinema.

Sob essa perspectiva, penso esse cinema como um fazer que vem do músculo. Como uma exposição da fratura e do escuro do tempo. Contemporâneo, de acordo com Giorgio Agamben, em “O que é contemporâneo? e outros ensaios” (2009). E é a partir desse entendimento, que as perguntas “O que é arte? O que é ficcional? O que é cinema?” serão subvertidas nesta pesquisa. Vou buscar, então, entender “qual é a potência da vida?” e “o que o cinema pode fazer pela vida?” Além disso, mais especificamente, “como o cinema pode ajudar as mulheres a imaginarem novas possibilidades para si e para o mundo?”

Para tanto, as obras “Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada” (2019), de Suely Rolnik, e “Louise Bourgeois e os modos feministas de criar”, de Gabriela Barzaghi de Laurentiis (2017) - também influenciadas pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari - são o guia de ação deste artigo, uma vez que as autoras compreendem a fundamental importância da arte que não resulta na eterna reprodução das formas de mundo, ou seja, da arte que encara o desconforto como potência criadora, que “se inscreve na superfície do mundo, gerando desvios na sua arquitetura” (ROLNIK, 2019, p. 61).

Mediante o exposto, o cinema aqui será apresentado como devir, parte de uma “micropolítica ativa” – uma “política do desejo” – em que “as ações do desejo consistem, portanto, em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído” (ROLNIK, 2019, p. 60-61). Este artigo busca então respiro e conspiração. É uma resposta de corpos doentes que resistem ativamente com febre e desejo. Em uivo.

CORTANDO O CINEMA COM DELICADEZA

uma busca por curar a vida
o mais possível de sua impotência,
sequela de seu cativo na trama relacional do abuso (...)

Suely Rolnik

A palavra cinema tem origem no grego *kinema* (movimento), o que nos permite entender a sua intenção estética enquanto arte: fixar e reproduzir imagens sequenciais, gerando a impressão de movimento. Inclusive, segundo Christian Metz, em “A significação do cinema” (METZ, 2014, p. 28), um dos segredos do cinema é “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado.”

Ainda de acordo com Metz (2014, p. 28), é a impressão de realidade vivida pelo espectador diante de um filme que gera a sensação de se estar assistindo a um espetáculo – quase – real, o que “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’” (2014, p.16). Já para Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2019), o cinema não é ilusão e sim a revelação do real, não como mera mimese, mas como jogo, uma vez que aprofunda nossa relação com a natureza, dilatando novos universos “sob o close-up e sob a câmera lenta” (BENJAMIN, 2019, p. 41).

Nesse sentido, em 1895, o cinematógrafo – criado pelos irmãos Lumière – tinha a função de projetar imagens em movimento pelas sequências de fotogramas. No subsolo de um café em Paris, um grupo de pessoas pode assistir às primeiras imagens em movimento produzidas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, as quais consistiam em dez rolos de filme, de duração média de 40 a 50 segundos.

Alguns desses filmes são conhecidos até hoje, como “*L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat*”, que mostra a chegada de um trem à estação e espantou a plateia pela veracidade das imagens. Todavia, de acordo com Bernardo Jefferson de Oliveira, no artigo “Cinema e imaginário científico”, antes de ser transformado em obra de arte, o cinema era utilizado com finalidade científica:

Antes mesmo de os irmãos Lumière encantarem o público parisiense, em 1895, com a projeção de cenas impressionantes que inauguraram o cinema como uma fabulosa forma de entretenimento, as técnicas de criar imagens em movimento com sequência de fotografias serviram a propósitos científicos. Duas décadas antes, o astrônomo francês Jules Janssen já usava um ‘revólver fotográfico’, para reproduzir o registro da trajetória do planeta Vênus através do disco solar. Inspirado em sua experiência, o fotógrafo inglês Edward Muybridge montou uma incrível sequência de fotografias da corrida de um cavalo, reproduzindo seu movimento em detalhes. Isso foi logo percebido como um grande recurso para o estudo da fisiologia do movimento. A câmara, no formato de arma, foi aprimorada pelo fisiólogo francês Etienne-Jules Marey e permitia, sem dificuldade, mirar e acompanhar movimentos como, por exemplo, o de uma ave voando.

É interessante notar que, diferentemente do que a maioria dos livros teóricos sobre o cinema afirmam, quem primeiro vislumbrou essa nova tecnologia como um potente meio para se contar histórias não foi George Méliès e sim Alice Guy-Blaché, primeira diretora de cinema do mundo, apagada da história durante anos. Segundo Camila Manami Suzuki (2013), no artigo “Alice Guy-Blaché e o cinema de atrações”, “*Viagem à Lua*” (1902), de Méliès, não é o primeiro filme da história

do cinema, mas “A fada do repolho” (1896), de Blaché, uma alegoria em movimento que conta com cenário, roteiro e direção de atuação. Para Suzuki (2013, p.11),

A ousadia de Alice Guy-Blaché desperta bastante interesse dos cinéfilos e teóricos do cinema, por se tratar de uma mulher, de origem burguesa, capaz de conduzir uma carreira de mais de 20 anos, produzindo, roteirizando e dirigindo filmes em duas línguas, além de ter administrado seu próprio estúdio cinematográfico nos Estados Unidos nos anos de 1910 (SUZUKI, 2013, p.11).

Como Alice Guy-Blaché e tantas outras mulheres que atuaram ativamente, durante o nascimento e consolidação do cinema, como roteiristas, produtoras, montadoras, cinegrafistas, coloristas, diretoras, entre outras funções, foram esquecidas por tanto tempo, tendo em vista a sua notória contribuição para a história da sétima arte?

A professora e pesquisadora Flávia Cesarino Costa, ao visitar as memórias escritas por Guy-Blaché, no artigo “As ruidosas mulheres no cinema silencioso” para o livro “Mulheres de cinema”, encontra uma pista dada pela cineasta francesa: “Se o futuro desenvolvimento do cinema tivesse sido previsto naquele tempo, eu jamais teria obtido consentimento” (GUY-BLACHÉ *apud*. COSTA, 2019, p. 20). Ou seja, como o cinematógrafo foi criado com intenções científicas, ninguém imaginava que se tornaria um grande negócio, uma grande indústria especializada, o que permitiu o protagonismo das mulheres da época sem maiores complicações.

De lá para cá, com a verticalização dos estúdios e consolidação da indústria cinematográfica, a perspectiva da mulher na sétima arte tornou-se um empecilho, pois, já em 1920, “suas escolhas temáticas progressistas começaram a ser vistas como problemáticas”, o que gerou seu afastamento da indústria e, ao final da década, a exclusão significativa da história do cinema (COSTA, 2019, p. 31). Todo esse contexto atravessa a história do cinema até hoje. Em 2016, por exemplo, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) divulgou um dos maiores estudos sobre a presença das mulheres no cinema brasileiro e os resultados evidenciaram uma grande discrepância entre o protagonismo dos homens e das mulheres no audiovisual: Dos 142 longa- metragens lançados comercialmente naquele período, apenas 19,7% tinham sido dirigidos por mulheres (sendo destas, 0% dirigido – ou roteirizados por mulheres negras). Em 2018, esse panorama apresentou uma melhora ainda pouco significativa, pois as mulheres foram responsáveis pela direção de 22% dos títulos, considerando apenas os filmes lançados comercialmente.

De acordo com o site da Revista Época de março de 2020, em Hollywood, as mulheres representam apenas 18% dos diretores, roteiristas, produtores, produtores executivos e editores dos 250 filmes americanos de maior bilheteria, segundo um relatório do *Center for the Study of Women in Television & Film*. Entre os diretores, elas não passam de 4% do total.

Quando analisamos os números de personagens mulheres protagonistas nas narrativas audiovisuais, em Hollywood, por exemplo, há mais discrepâncias: em 2019, cerca de 40% dos 100 filmes de grande bilheteria do ano tiveram mulheres como protagonistas, um aumento histórico se comparado com os 31% registrados em 2018.

Todavia, conforme o Centro de Estudos da Mulher na Televisão e no Cinema da Universidade de San Diego, na Califórnia, que investiga o tema desde 2002, houve um aumento de protagonismo em cena, porém o número de mulheres representadas em cargos de liderança caiu, ou seja, em linhas gerais, os espectadores continuam tendo quase o dobro de chances de ver um personagem masculino em um cargo de poder ao invés de uma mulher.

Sendo assim, fica evidente a invisibilização e o silenciamento das mulheres no cinema, nem como nas artes em geral, consequências das “formas mais extremas de dominação neocolonial, tecnológica e subjetiva” (PRECIADO *apud*. ROLNIK, 2019, p. 11) e de um mundo consumido por “uma atmosfera sinistra (...) saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico”, em que há a apropriação do direito à vida por meio da expropriação da pulsão vital (ROLNIK, 2019, p. 25). Nesse sentido, a psicanalista Suely Rolnik, em “Esferas da Insurreição – notas para uma vida não cafetinada” (2019), explica que:

Com sucessivas transmutações, tal regime vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV, quando se dá sua fundação. Sua versão contemporânea – financeirizada, neoliberal e globalitária – começa a se formar já na virada do século XIX para o século XX e intensifica-se após a Primeira Guerra Mundial, quando se internacionalizam os capitais; mas é a partir de meados dos anos 1970 que atinge seu pleno poder, afirmando-se contundentemente – e não por acaso – após os movimentos micropolíticos que sacudiram o planeta nos anos 1960 e 1970. É já nesse período – meados dos anos 1970 – que se dão os primeiros passos de um trabalho de decifração dos rumos atuais do regime em sua complexa natureza, os princípios que a regem e os fatores que criam as condições para sua consolidação.

Seguindo a teoria de Rolnik (2019, p. 61), o cinema produzido por mulheres pode ser considerado uma micropolítica ativa, que se inscreve na superfície desse regime, “gerando desvios em sua arquitetura atual” por meio de atos de criação que rompem com “a cena pacata do instituído”. Por isso, são considerados “corpos estranhos e aterrorizadores”, impossíveis de serem absorvidos, por atravessarem a subjetividade daqueles que são beneficiados pelo *status quo* – o heteropatriarcado – despertando o medo de que esse mundo estabelecido em razão de seus privilégios seja dissolvido.

Como reação a essa ameaça de desmoronamento do seu mundo, que é focado em uma subjetividade reduzida ao sujeito, esse corpo outro é demonizado, disciplinado, exterminado e, no caso das cineastas, excluído e apagado da história do cinema. Suely Rolnik enfatiza, ainda, os extremismos dessa reatividade, “cujo poder de contágio tende a criar as condições para o surgimento de uma massa fascista” (ROLNIK, 2019, p. 76), alimentada pela necessidade de reproduzir eternamente a mesma configuração das formas do mundo.

Para tanto, um dos meios utilizados para esse apagamento histórico foi o próprio cinema, por meio de um processo de reterritorialização realizado pela máquina social, o qual agencia essa nova cartografia artística para que passe a reproduzir capital, uma vez que ele (o cinema) é capaz de potencializar o domínio do inconsciente colonial-capitalístico. Afinal, de acordo com Deleuze e Guattari (2010), para a máquina capitalista civilizada, todo desejo que surge precisa reproduzir capital.

Como já havia enfatizado Walter Benjamin, o filme precisava se libertar da exploração capitalista, pois seus potenciais revolucionários “são transformados em contrarrevolucionários pela indústria cinematográfica”, justamente por, de um lado, “aumentar a compreensão das coerções que regem nossa existência” e, por outro lado, “nos assegurar um campo de ação monstruoso e inesperado” (BENJAMIN, 2019, p. 87).

Dessa forma, a indústria cinematográfica contribuiu para que o heteropatriarcado retomasse a ilusão de controle e conseguisse, como salientou Rolnik (2019, p. 74), “recobrar temporariamente uma voz por meio de seu mero eco”. A teórica aponta ainda que essa visão de mundo é usada “como um discurso-clichê que serve de guia para uma subjetividade que, dissociada de sua condição de

vivente, não tem como saber o que lhe acontece e, muito menos, encontrar palavras para dizê-lo”. O cinema, então, se torna mais uma mercadoria “usada como perfume para disfarçar o odor infecto de uma vida estagnada” (ROLNIK, 2019, p. 74).

Ampliando a reflexão para entendermos esses processos e agenciamentos, cabe lembrar que a história das artes visuais, por séculos, foi a história da mulher como mero objeto alheio, uma vez que o corpo da mulher foi, e muitas vezes ainda é, objetificado e moldado pelo olhar masculino que visa uma representação idealizada do feminino como veículo de controle, de heteronormatividade. Com isso, criou-se bem como fixou-se um imaginário sobre a realidade, representada por imagens e discursos que implicam na transformação do próprio real, nos quais a mulher figurou, na maioria das vezes, ora passiva e angelical, ora diabólica e desviante. Quanto a isso, a historiadora Sandra Pesavento afirma, no artigo “Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário”:

(...) o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho (1995, p.15).

Em contrapartida, Ilana Feldman, no prefácio do livro *Mulheres de Cinema* (2019), aponta que existe um movimento mundial, ainda que não espontâneo, por equidade de gênero no cinema. Ele é fruto de uma política de diversidade que, a priori, os maiores Festivais vêm adotando desde 2015, após pressão social para mudanças mais plurais em todos os âmbitos: nas produções, na curadoria, no júri, etc. Há um cenário “de novos questionamentos sobre o lugar da mulher realizadora e pensadora do cinema, como sujeito do olhar, em vez de mero objeto do olhar alheio” (FELDMAN, 2019, p.9).

Com isso, apesar do movimento mundial contrarrevolucionário que vivemos, ampliam-se as oportunidades para modos de criar múltiplos, o que pode ativar a potência micropolítica do cinema, então neutralizada em um sistema reativo e homogeneizador que asfixia os desejos de criação. Portanto, ter essa diversidade em cena influencia diretamente na maior divulgação de filmes criados por outros gêneros e outras etnias, bem como em mais cargos de decisão criativa nas mãos dessas pessoas e, conseqüentemente, maiores chances de personagens e narrativas mais complexas e sob outras perspectivas, mais amplas.

Nesse sentido, acredito na força de um devir-cinema-potência, chamado aqui cinema-uivo, por ecoar livre e indomável, não cooptado pelas políticas neoliberais – as quais estruturam a subjetividade como um processo apenas individual, desconectado do coletivo – que esgarçam a força da sétima arte e nos impedem de criar. Seguindo essa linha de pensamento, o cinema precisa se voltar à força da poesia – a *poiesis* – e à sua força criadora, apresentada por Artaud em “O teatro e seu duplo”, por meio da crueldade e da ruptura profunda com a linguagem imposta.

Isso significa, do ponto de vista de Fagner França, ao pensar o audiovisual com base a partir de Artaud em “Artaud e o cinema da crueldade” (2018, p. 11), desarticular os condicionamentos e disciplinas de o próprio fazer cinema. Abandonar a arte bem comportada, anestesiada, intoxicada “com os venenos do ilusório paraíso prometido” e “pensar a condição humana em seus limites mais viscerais, impertinentes, antiparadigmáticos, fora da lei e da ordem” para, assim, gerar

(...) desconstrução do organismo produzido pelos dispositivos disciplinares, permitindo uma modificação integral da condição ontológica do homem na terra e a produção de estados de ser passíveis de agir na constituição de uma nova cultura e sociedade (FRANÇA, 2018, p. 36).

CARTOGRAFIAS DESVIANTES + MODOS FEMINISTAS DE CRIAR

Romper a linguagem
para tocar na vida
Antonin Artaud

Em direção a uma micropolítica ativa, não cafetinada, que busca “reapropriar-se de sua potência e, com ela, driblar o poder do inconsciente colonial-capitalístico que a expropria” (ROLNIK, 2019, p. 65), elaboro um modo rizomático, selvagem, indomável e feminista de fazer cinema, entrelaçando propostas artísticas múltiplas, por meio de um diálogo entre sétima arte, teatro, esquizoanálise, artes plásticas, artes performativas e vida. Trata-se de um devir-cinema, transgressor dos mecanismos de sujeição em busca de novas cartografias da subjetividade que gerem multiplicidade de experiências, mutabilidade de práticas em, por e com outros corpos. Por novas formas de habitar o próprio corpo e o corpo social.

Desse modo, penso essa forma de fazer cinema como contemporânea, não apenas por propor ao espectador uma experiência “liminar”, mas também por colocar a si própria no olho dessa experiência, a qual, de acordo com Erika Fischer-Licthe, no artigo “Realidade e ficção no teatro contemporâneo” (p. 21), promove uma “multiestabilidade perceptiva”, um estado de instabilidade da ordem estabelecida, que desloca o sujeito preceptor para um estado intermediário.

Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem. Ele pode tentar, repetidas vezes, reajustar sua percepção à ordem de presença ou à ordem de representação. No entanto, notará rapidamente que, qualquer que sejam suas intenções, o deslocamento se opera espontaneamente e o propulSIONA para um estado entre as duas ordens sem que ele queira ou possa impedi-lo. Neste ponto, o sujeito perceptor sente sua própria percepção como emergente, independentemente de sua vontade e de seu controle, escapando à sua responsabilidade mas sempre exercida conscientemente (2013, p. 22).

Trata-se, portanto, de um cinema que agita um estado de coisas definidas, que se permite questionar-se enquanto linguagem, sem receio de afetar e ser afetado: Rompe, desconecta e desconfigura a identidade, produzindo uma estética da diferença. Com isso, ativa-se – assim como explica Suely Rolnik (2018, p. 40) sobre a obra “Caminhando”, de Lygia Clark – “a potência clínico-política da arte, sua potência micropolítica, então debilitada por sua neutralização no sistema da arte”, uma vez que o público também precisa reelaborar-se ao usar outros mecanismos e sentidos para tentar se conectar com a obra.

Para tanto, fazem-se necessárias cartografias desviantes e devires que se constroem no próprio fazer (e assistir) cinema: No experimento do agora, em direção ao mundo, como apontam Luis Artur Costa, Andréa do Amparo Carotta de Angeli e Tania Mara Galli Fonseca no artigo “Cartografar” (in “Pesquisar na Diferença: Um abecedário”, 2012, p. 45):

Pesquisar com a cartografia é encontrar-se com reentrâncias fugidias de dimensões mínimas que abrem problemáticas ilimitadas, sem espaço para binarismos advindos da partição abstrata do mundo em categorias estanques. Encontro singular e intempestivo entre os fluxos de um devir-mundo que tecem o cartógrafo e sua cartografia: olho e paisagem são um movimento de movimentos em encontro. Movimentos do mundo que tornam impossível a neutralidade do ver: a perspectiva é a afirmação do ser em seu modo.

Para Deleuze e Guattari o devir é minoritário, tendo em vista que é o acontecimento da diferença. Dessa forma, o devir-cinema pode experimentar os modos de fazer feministas que levam a vida ao encontro de novas possibilidades para, então, germinar e se potencializar, pois, como enfatizou Deleuze, em “Crítica e Clínica” (2011, p. 11),

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se à toda matéria, ao passo que a mulher, animal ou molécula tem sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.

Pensando os modos feministas de criar nas artes ao estudar a obra da artista plástica Louise Bourgeois, Gabriela Laurentiis (2017, p. 75) aponta-os como transgressão dos gêneros artísticos, ao borrarem as fronteiras entre a ficção e a realidade, visando a criação de histórias outras para as mulheres e para o vivo. Isso é feito não na tentativa de afirmar uma realidade, mas sim em busca de transpor a vida ao campo da experimentação, da expansão da carne, do impossível.

Assim, trava-se um diálogo fértil com o pensamento de Artaud (1993) e com a esquizoanálise de Deleuze e Guattari (2010) ao elaborarem o “Corpo sem Órgãos”, através da crítica à lógica do funcionamento dos corpos no mundo - racional e representacional -, e do elogio às sensações e experiências múltiplas - fabuladoras e delirantes - desses corpos que não mais estarão relacionados a um princípio unificador externo e reduzidos ao organismo e às forças de dominação do corpo.

Seguindo essas reflexões, Laurentiis (2017, p.85) percebe que o CsO é uma possibilidade significativa para a expansão dos sentidos artísticos, pois “configura-se como um espaço de transformação, como uma maneira de habitar a própria pele e de escapar ao peso das identidades.” Sobre essa libertação das lógicas dominantes, Artaud afirma em seu texto-manifesto “Para acabar com o juízo de Deus”:

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar.

Considerando o feminismo como um movimento que, desde sua primeira manifestação, como afirma Margareth Rago (2001, p. 61), no artigo “Feminizar é preciso: por uma cultura filógina”, “desestabilizou as tradicionais definições das identidades de gênero (...) revelando a hierarquização, as relações de poder e a misoginia nelas contida” - abrindo novas perspectivas para a humanidade - interligá-lo com os modos de fazer cinema, com a esquizoanálise e com o CsO é potencializar a reapropriação coletiva da força criadora. É, portanto, entender o feminismo como uma micropolítica

ativa, que resiste ao regime dominante em nós mesmos e o enfrenta na tentativa de inviabilizar seu abuso o máximo possível.

Dessa forma, os encontros entre o ser humano e um devir-cinema feminista podem gerar efeitos significativos no corpo social, pois, como apontou Rolnik (2018, p. 53) ao tratar dos efeitos que resultam dos encontros que fazemos com as obras de arte, “resultam desses encontros mudanças no diagrama de vetores de forças e das relações entre eles, produzindo novos e distintos efeitos. Introduzem-se outras maneiras de ver e sentir (...)”. Com isso, a vida encontra-se em potência de germinação - desterritorializada, múltipla, imanente - livre.

Logo, a fim de abrandar as angústias iniciais deste estudo cabe uma nova pergunta: Como criar para si um cinema-ivivo? Este artigo é um início de reflexão sobre o assunto e não vai sugerir modelos, tendo em vista que a esquizoanálise e seus desdobramentos partem da experimentação. Todavia este estudo pode apontar direções possíveis, por meio de exemplos e do delineamento de alguns dispositivos cinematográficos, tais como:

Cinema rizoma - filmes que apresentam diversas conexões em sua multiplicidade singular, produzindo e afirmando a multiplicidade que é a vida. Diversos temas, diversos corpos, diversos modos de existir descosturam o mundo enraizado em ficções que fingem multiplicidade, por meio de cartografias de novos mundos possíveis. Os filmes da cineasta japonesa Naomi Kawase apresentam esses rizomas, os quais convocam o poético e o múltiplo, e vivem - como analisa Bianca Dias (2019, p. 74) no artigo “Na pele do mundo, o abismo de cada um” - “na pulsação da imanência das coisas”, resgatando a imanência do gesto e a experiência de si em permanente desterritorialização.

Gênero e forma movediços - filmes híbridos, que não se fixam em uma determinação única, visto que borram as fronteiras entre o real e o ficcional, friccionam a atuação e a performatividade, desconstroem a estrutura narrativa clássica e colocam os diversos gêneros em diálogo, como Janaína Leite em suas peças teatrais “Festa de Separação”, “Conversas com meu pai” e “Stabat Mater”, em que perfura a trama com autoescrituras performativas, por meio de um jogo “performativo e político cuja a intenção é desativar dispositivos de poder” (FERNANDES, 2020, p. 23).

Cinema da crueldade - filmes que dialogam com a ideia da crueldade de Artaud, em busca de uma potência regeneradora da civilização, ou seja, de uma libertação - por meio da ruptura com a lógica de funcionamento do corpo no mundo e da criação de um Corpo sem Órgãos, que está implicado em um devir, na elaboração de um corpo sem funções pré-estabelecidas. Com isso, o foco está na experimentação do filme e não na interpretação, o que permite aos produtores e ao público lidarem com a obra não apenas pela lógica da razão, mas também pela lógica da sensação, o que gera uma experiência liminar.

O cinema da crueldade valoriza os cinco sentidos, o que permite uma experiência específica de cada corpo com o mundo, assim como faz Kawase ao projetar “seu corpo-imagem sobre o mundo”, fato que toca e instiga os sentidos, pois trata-se de um “corpo e espaçamento, que, mais do que se anunciar, miram uma enunciação que tateia o grão de estranheza da vida. (...) que se encaminha para a pele do mundo, para a densidade da existência” (DIAS, 2019, p. 99).

Modo de fazer feminista - filmes que buscam uma desestabilização das identidades, “por meio da transformação e elaboração de si como um sujeito ético e liberado das amarras identitárias” (de LAURENTIIS, 2017, p. 70), assim como as obras de Louise Bourgeois analisadas por Gabriela de Laurentiis, as quais problematizam as categorias em que se funda a noção de humano e criticam a “própria concepção de humanidade, como uma categoria estanque e imutável, correspondente ao sujeito universal como homem, branco, heterossexual” (de LAURENTIIS, 2017, p. 134).

Trata-se da ideia de CsO retrabalhada sob uma perspectiva feminista, uma vez que a obra de Bourgeois – e, portanto, um cinema inspirado por ela - cria um movimento que transfigura os modos falocêntricos de produção subjetiva em linhas de fuga que elaboram imagens múltiplas do feminino, contribuindo para a construção de imagens múltiplas do ser humano.

Há, com isso, zonas de desconstrução. Respiro. Sensações. Conspirações. Possibilidades. Devires...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

UM FAZER - desfazer - REfazer

costurar as palavras-sopro

a carne

para perfurar o corpo

o filme

do mundo

o ser

mastigar cada

em germen de futuros

conceito

desconhecidos

devir-cinema-devir-

imagem

mulher-devir-animal

imaginário

ruptura:

para não concluir

poesia do inusitado

a vida

o novo não vai surgir

experimentar

ele precisa

ra - di - cal - men - te

ser

porque há o direito ao GRITO

criado

UIVO

noã áh oredm

há sentidos

atravessamentos

potências

desejos linhas forças cortes cartografias

desvios

lâmina afiada

ex

pan

din

do

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Livraria Martins Editora Ltda., 1993.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **O anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIAS, Bianca. **Na pele do mundo, o abismo de cada um**. In DUNKER, Christian Ingo Lens e RODRIGUES, Ana Lucila (Dir.). **A tela do feminino ao feminismo**. São Paulo: nVersos 2019, p. 74-105.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em 15 de maio de 2021.
- FONSECA, Tania Mara Galli, MARASCHIN Cleci e NASCIMENTO, Maria Lívia do. **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- FRANÇA, Fagner. **Artaud e o cinema da crueldade**. Curitiba: Editora CRV, 2018.
- HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.
- LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e os modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.
- LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LEITE, Janaína. **Conversas com meu pai + Stabat Mater: uma trajetória de Janaína Leite**. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. **Cinema e imaginário científico**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em 22 de março de 2021.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.
- RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso: por uma cultura filógina**. São Paulo em Perspectiva, v.15, n.3. São Paulo: Fundação SEADE, 2001.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SUZUKI, Camila Manami. **Alice Guy-Blaché e o cinema de atrações**. In **Monografia em Comunicação Social**. Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2013. 67. Disponível em: www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/63/41. Acesso em 04 de abril de 2021.

COMUNISMO QUE VEIO DO ESPAÇO: A FICÇÃO CIENTÍFICA COMO INSTRUMENTO IDEOLÓGICO EM *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (1956)

Victor Finkler Lachowski (UFPR)¹

Murilo de Castro (UP)²

RESUMO

Desde o início do cinema, a representação de percepções do mundo e de ideologias políticas se fazem presentes, como nos casos de “O nascimento de uma nação” (1915), filme pioneiro na criação da linguagem cinematográfica, e na experimentação soviética dos anos 20. Compreendendo o cinema como meio eficiente para representar sistemas políticos na forma de propaganda, positiva ou negativa. A presente pesquisa estuda o uso ideológico do cinema, mais especificamente do gênero da ficção científica, como meio de instrumento propagandístico do macartismo. Foi selecionado como objeto o filme *Invasion of the Body Snatchers* (1956), por esse ser considerado um clássico do gênero, por ter sido sinônimo do macarthismo (1950-1957) como propaganda anticomunista na Guerra Fria e por apresentar análises de diferentes autores sobre seu discurso, constituindo um bom espectro de leituras e interpretações. Na trama, uma raça alienígena invade a Terra e começa a possuir os corpos dos seres humanos, absorvendo completamente as emoções dos terráqueos, usando os receptáculos humanos para beneficiar a raça parasitária da qual todos os extraterrestres fazem parte. Assim, a pesquisa se divide em duas partes: 1ª) a primeira será uma fundamentação teórica que parte da revisão bibliográfica sobre o uso político do cinema e de estudos sobre a obra, com percepções divergentes e convergentes sobre o discurso do filme; 2ª) Em seguida, realização de uma análise-fílmica do objeto, visando trazer as elaborações de outros autores sobre a obra, de forma a descartar ou aceitar apontamentos desses, e contribuir com uma leitura contemporânea e amplamente embasada dos estudos do cinema como meio de produção de sentidos e ideologias.

Palavras-chave: *Invasion of the Body Snatchers*. Análise-fílmica. Cinema. Ficção Científica. Macarthismo.

¹ Graduando em Publicidade & Propaganda pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

² Graduando em Relações Internacionais pela Universidade Positivo (UP).

INTRODUÇÃO

A ficção científica, gênero caracterizado por dialogar o passado, o presente e o futuro da relação com a ciência. Para Noboa (2010), é um gênero onde os humanos fazem uma reconciliação com o desconhecido por meio da ciência, enquanto articulam outras práticas da vida social com a ficção científica.

Em razão dessa definição, é comum a ficção científica ser utilizada por um autor para apresentar suas ideias, seja para não sofrer censura ou para reafirmar um ideal dominante. O gênero elabora narrativas que desenvolvem sociedades subordinadas a certas lógicas e pensamentos com determinados desenvolvimentos científicos, podendo ser analisado para se compreender melhor as sociedades contemporâneas (NOBOA, 2010), já que se coloca como mais realista e empiricamente fundamentada do que outros gêneros fantasiosos, como a fantasia e o horror. Por isso, Nogueira (2010) define a ficção científica como o gênero que fabula fenômenos com o uso de conhecimentos científicos e tecnologias que podem ser desenvolvidas em algum momento futuro.

Por sua capacidade crítica e de disseminação de ideias, muitos estudos apontam que a “idade de ouro” da ficção científica ocorreu na década de 1950, pois durante o ápice da Guerra Fria, as narrativas desse gênero supostamente utilizavam alegorias políticas para repudiar a “ameaça comunista” e exaltar a “democracia e liberdade” dos Estados Unidos. Esse uso propagandístico nos enredos do gênero gerou uma demanda para proliferação de produções do tipo (NOGUEIRA, 2010). Seguindo a retórica de ser um filme com mensagem anticomunista, encontra-se a obra *Invasion of the Body Snatchers* (SIEGEL, 1956), que retrata uma invasão alienígena na qual uma raça extraterrestre imita as formas humanas. Ficando dificilmente identificáveis pelos terráqueos da pequena cidade de Santa Mira, onde a trama se desenrola, que não podem confiar uns nos outros, com medo de estarem caindo nas artimanhas dos invasores do espaço.

Na obra acompanhamos, em dois momentos: histeria catártica e vivência dos fatos, Miles Bennell (Kevin McCarthy), conhecido como Dr. Bennell, que é o único médico da pacata e californiana Santa Mira, percebe com estranheza casos de moradores que relatam mudanças de comportamento em seus entes queridos. Em primeiro momento, Miles encara a situação como um breve fenômeno paranoico, porém a situação muda quando o medo chega ao círculo familiar de seu par romântico, Becky Driscoll (Dana Wynter).

Com o rápido avanço e agravamento da situação, Miles e Becky arquitetam um plano para fugir da cidade em sentido à rodovia intermunicipal, no qual Miles percebe que a presença alienígena não está apenas em Santa Mira.

Por muitos anos tido como exemplo nítido da proposta macartista de criar uma paranoia coletiva com o “inimigo interno” comunista, o filme sofreu um revisionismo recente, onde pesquisadores encontraram uma riqueza de críticas na película, que vão muito além do disseminado popularmente. Como Suppia (2007), considera essa leitura do *boom* da ficção científica como puramente anticomunista, uma leitura sobrevaloriza, e entende outros fenômenos, como a Corrida Espacial, também determinantes para a proliferação do gênero. Assim, essa abordagem simples oculta diversas perspectivas e teorias mais complexas.

Tendo em consideração essa dicotomia, ou pluralidade de ideias, que se apresentam nas leituras desse filme, foi planejada a presente pesquisa exploratória que utiliza a análise fílmica de Vanoye e Goliot Lété (2008), além de dividir seu desenvolvimento em duas partes. Na primeira, são reunidas interpretações, leituras e releituras sobre *Invasion of the Body Snatchers*, coletadas de diferentes autores, e comparadas. Na segunda parte, é realizada uma nova análise do filme, onde se

estipula onde as leituras anteriores se encontram e se divergem, contribuindo assim para o tema ao construir uma coletânea de críticas e enriquecer com uma nova exposição do objeto.

METODOLOGIA

A técnica empregada para buscar os conceitos e elementos presentes no filme, será a análise-fílmica de Vanoye e Goliot Lété (2008), por fornecer um modelo de desconstrução do filme através de elementos isolados. O que permite o pesquisador revisitar uma obra cinematográfica e desenvolver sua própria leitura da obra com base em referenciais teóricos e encontrar significados além da criação original do filme.

Essa técnica realiza um processo de desfragmentação textual da obra, e isola os elementos de maior interesse para estudos bibliográficos, e analisa esses contextos e elementos dentro de variáveis, como as teorias e opiniões dos elaboradores do filme. Mais do que ver ou rever uma obra, a análise-fílmica cria uma relação objeto-filme que revela uma riqueza de elementos e características muitas vezes despercebidas pela crítica tradicional, bem como pelos espectadores (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008).

Para utilizar a análise-fílmica, é necessário assistir várias vezes à obra, o que resulta em uma análise menos espontânea e mais controlada do filme, e com as anotações do pesquisador, são elaboradas hipóteses a serem consolidadas ou invalidadas. Nesse momento se estabelecem os elos dos elementos isolados analisados e os referenciais bibliográficos organizados no estado da arte com leituras complementares (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2008).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: O USO POLÍTICO DO CINEMA

O cinema pode ser utilizado como forma de transmitir ideias e percepções da realidade. Christian Metz (1972), ao falar da realidade impressa no espectador ao assistir um filme, explica o fenômeno de “participação” do espectador de maneira afetiva ao consumir a linguagem cinematográfica. Faz esse fato adquirir uma credibilidade ao menos parcial, e mostra-se como evidência da realidade para o espectador. Isso ocorre até mesmo em filmes irrealistas, que também estimulam a imaginação de quem os assiste.

Assim, o cinema pode ser interpretado como arte e/ou comunicação, tendo a possibilidade de apresentar a linguagem cinematográfica em sua elaboração e execução. Para Bernardet (2000), é a linguagem cinematográfica que constrói significados através da relação estabelecida entre os elementos de um filme. O autor exemplifica isso com o uso dialético do cinema em Eisenstein, na qual a relação entre duas imagens faz surgir um terceiro significado. Desde essa experimentação soviética, o cinema não tem razão para se limitar a contar histórias, ele pode se expandir e produzir/reproduzir ideias.

Por isso, Ismael Xavier (2005) observa a possibilidade do cinema se abstrair para representar conceitos, o que o torna um campo propício para debater as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso de uma obra cinematográfica pode estar presentes princípios ideológicos que nos levam a questões e respostas específicas. Para se realizar isso, o criador da obra utiliza propriedades da linguagem do cinema para a realização de uma prática cinematográfica que apresenta aquela ideologia.

Antonio Costa (2003), por sua vez, nos traz um tom mais questionador e industrial do cinema. Para ele, os filmes em seu sentido mais tradicional são estórias, não discursos. Porém, são discursos se entendemos as intenções dos cineastas, estúdios, produtores e da influência que exercem no

público. Dessa forma, a instituição cinematográfica é ideológica, sendo capitalista no ocidente, e focada em atender a desejos do público por meio do imaginário e do simbólico.

Mais relevante ainda para o autor, é que o cinema pode ser um dispositivo de representação. Sendo um meio de comunicação, expressão e espetáculo, ele destaca o papel do *cinema na história*, quando um contexto sócio-político exerce influência importante na criação de filmes, que podem ser elementos de propaganda política na difusão de ideologias.

Na ficção científica, gênero ao qual *Invasion of the Body Snatchers* se enquadra, como já vimos, difusão de ideologias e ataques a essas podem ser presentes. Nogueira (2010) amplia nossas perspectivas quanto ao papel discursivo e ideológico do gênero, ao ressaltar que nesse surgem questionamentos aos avanços tecnológicos e científicos da sociedade, bem como os conflitos, até mesmo ideológicos, consequentes desses processos, e quais condições de existência podem aguardar a humanidade no presente ou no futuro. Com essas ponderações, o pesquisador determina que as formas de organização social ou políticas são temas determinantes e recorrentes nesse gênero cinematográfico, como as distopias - com visões pessimistas e agressivas do futuro da humanidade-, nas revoltas de robôs ou andróides, mudanças climáticas ou, por fim, na invasão de entidades extraterrestres.

REVISÃO DE ANÁLISES DO FILME

Como descrito anteriormente, *Invasion of the Body Snatchers* contém um número considerável de interpretações e revisões. A mais clássica, como explica Bould (2003) é a de que o filme traz uma mensagem anticomunista, personificando os comunistas em invasores alienígenas. Para o autor, essa leitura é lógica pela temática anticomunista e o medo da guerra nuclear serem comuns no cinema estadunidense dos anos 50. Cenas de destruição em massa, monstros radioativos, insetos gigantes e mutantes, a validação constante das forças armadas e suas pesquisas, civilizações alienígenas sendo combatidas por armas nucleares e subtextos religiosos são alguns dos exemplos estéticos e temáticos do *scifi* da época.

Porém, apesar de alguns filmes serem exemplos da histeria anticomunista (ele usa como exemplos as obras: *Invasion USA* (1952), *Red Planet Mars* (1952) e *The 27th Day* (1957)), é argumentado que, afirmar que a maioria dos filmes de ficção científica dos EUA eram sobre comunismo, acaba por banalizar esse momento histórico do gênero (BOULD, 2003).

Suppia (2007) estabelece que a ficção científica emerge com maior intensidade como uma forma de subconscientização da ideologia imperialista. Em um contexto pós Segunda Guerra, quando os EUA lançam um projeto de dominação mundial, manifestado na cultura em geral, que mostra a exploração de novas fronteiras e a colonização benéfica através de galáxias (como ocorre em *Star Trek*).

Considerado uma alegoria da infiltração comunista, *Invasion of the Body Snatchers* (1956) é considerado por Bould (2003) como um filme com pouco material para essa leitura. Para o pesquisador, a narrativa do filme se centra na sexualidade ativa de um casal fora do casamento, sendo perseguidos e induzidos pelos alienígenas e adotarem uma vida sem emoções e prazeres carnavais, uma mentalidade condizente com o conformismo de uma cidade pequena. Nessa abordagem, o imaginário do contágio e desumanização, comumente associado ao comunismo, também poderia ser utilizado para caracterizar discursos moralistas sobre legalização das drogas, maternidade, homossexualidade, etc.

Adam Roberts (2002), em sua ampla investigação sobre o cinema de ficção científica, destaca a eficiência do filme em ser assertivo em suas duas leituras mais comuns. Serve tanto para reforçar

uma leitura do espectro político da direita macartista, em que aliens comunistas invadem os EUA para destruírem internamente os valores americanos, quanto como uma sátira da esquerda liberal sobre o clima de conformismo e paranóia instaurados pela censura e perseguição política. Nesta última, a perda de emoções é entendida como uma crítica à cegueira dos estadunidenses às repercussões das perseguições de artistas e membros da indústria do entretenimento.

Ademais, Noboa (2010) realizou um capítulo sobre o filme em sua pesquisa, chegou em ponderações inovadoras, com o filme sendo um manifesto em favor das características humanas, principalmente das emoções. Para o acadêmico, a leitura dos invasores extraterrestres comunistas pode ser tirada da visão criada nos EUA do que é comunismo, com os aliens racionais e coletivistas transformando americanos comuns em subversivos contra-patriotas para construção de um mundo sem emoções e irracionalismos. O papel das autoridades, como o FBI, em ajudar a combater a invasão reforça que a sociedade deve confiar nas instituições para garantir a sobrevivência da nação.

Contudo, a abordagem do autor remete que o filme é muito mais uma crítica ao medo interno dos EUA, na qual as condições pós-guerra transformam a sociedade americana em uma sociedade vegetativa, voltada para o trabalho e consumismo despropositado, sem emoções, diversões, debates e criatividade (NOBOA, 2010). Assim, a crítica da obra seria aos efeitos nocivos das políticas de desinformação governamental, representando o quão paranoica foi a experiência americana na década de 1950.

Por conta dessas interpretações, a linha de leitura adotada por Noboa (2010) é de que o filme se coloca crítico dos testes atômicos, dos cientistas, das armas nucleares e do governo dos EUA. E mais, colocando o medo masculino de alteração de papel social e perda de potência sexual, sendo a estrutura familiar clássica, reprodução humana e organização social radicalmente alteradas pela invasão dos *pod*s.

O estudo de Viana (2012) sobre o filme de ficção científica também aponta que as duas interpretações mais conhecidas, remetem ao contexto de produção do filme: Guerra Fria e macartismo. O que difere nessa abordagem, é que vai ser analisada a intenção de fala de quem produziu a obra, sendo uma exploração sobre os envolvidos na produção, indo além da observação superficial de contexto que estamos acostumados.

A obra sofreu influência dos representantes da *Allied Artists Pictures*, que obrigaram a produção a retirar o “pessimismo” do final do filme; no original, os alienígenas dominavam o planeta Terra, e a mensagem era “você será o próximo” (VIANA, 2012). Porém, na obra, os alienígenas são representados por psiquiatras, policiais e cientistas, enquanto os primeiros a perceber mudanças são mulheres e crianças, por serem mais sensíveis à frieza dos invasores. Elementos, como o dedo indicador apontado para delatar, feições modificadas e gritos, são referências ao macartismo, lembrando muito mais o exagero da delação cotidiana movida pela paranoia, do que um confronto com inimigos infiltrados.

Em um contexto de perseguição do cinema americano, Viana (2012) aponta que o mais provável é do filme ser antimacartista, com um dos roteiristas, Richard Collins (seu nome não foi creditado), que passou pela lista negra de Hollywood e sendo membro do Partido Comunista Americano, e outro dos roteiristas, Daniel Mainwaring, também já tendo figurado a lista negra do macartismo.

Com esses argumentos, a perspectiva do autor é de que o filme é inquestionavelmente anticonformista, se encaixando na crítica geral ao conformismo, desumanização e insensibilidade. A obra, portanto, não ficaria presa a críticas vagas ao socialismo, URSS, autoritarismo, comunismo,

coletivismo e nem poderia ser considerado como contrário a qualquer uma dessas ideologias ou perspectivas.

UMA NOVA ANÁLISE DO FILME

Com base nas interpretações aportadas anteriormente, foi decidido separar a nova análise do filme levando em consideração três escopos principais. O primeiro é uma leitura do que pode ser entendido objetivamente do filme, sua trama e elementos; a segunda avalia como a obra performa enquanto transmissora de uma mensagem anticomunista, e quais elementos validam e/ou impedem essa exposição. Por fim, a terceira relata como *Invasion of the Body Snatchers* se desempenha como uma suposta sátira/crítica ao macartismo.

Começando pela validação do como a obra pode ser objetivamente lida: a “paranoia” é o tema central do filme, sendo o recurso narrativo que move a trama durante a sua 1 hora e 20 minutos de duração. Desde o início, quando Dr. Bennell presencia fenômenos estranhos acontecendo com pessoas familiares, como uma criança fugir de sua mãe, alegando não ser sua mãe verdadeira, e uma senhora diz que seu tio está agindo estranhamente, o espectador entende que algo de anormal se passa na pacata Santa Mira.

Posteriormente, quando o Dr. Bennell e outros humanos encontram réplicas suas, e mais adiante se descobre que essas cópias saem de *Pods*, é confirmada a suspeita de que pessoas estão sendo substituídas por alienígenas sem emoções, produzidos de maneira orgânicas por essas plantas. Esse primeiro contato com a realidade que é transmitida no filme potencializa e justifica a sensação de estranheza, e leva os personagens e espectadores ao medo de uma ameaça interna, infiltrada e disfarçada. Muitas cenas anteriores, como polícias e outros habitantes da cidade perguntando de maneira randômica se o Dr. Bennell tinha visto algo estranho, fazem sentido agora: eram extraterrestres querendo saber se seu plano ainda se passava despercebido por todos.

Com a cidade sendo inteiramente vítima dos invasores extraterrenos, não resta opção para Dr. Bennell e Becky (seu par romântico) se não fugirem de carro ou a pé. Depois de descobrirem que as pessoas são infectadas durante o sono, eles tomam remédios para ficarem acordados, fogem de uma multidão infectada e conseguem se esconder em uma mina abandonada. Porém, Becky acaba dormindo e sendo infectada, Dr. Bennell consegue escapar de Santa Mira e acaba numa rodovia, gritando desesperadamente frases como “eles vão atrás de você, dos seus filhos, da sua família”, “você é o próximo” e “eles estão aqui”. Ao se pendurar em um caminhão, descobre que seu carregamento são vários *Pods* sendo transportados para diversos estados dos EUA. Depois de ser detido pela polícia e transferido para um hospital, o psiquiatra que o atende recebe a notícia de um acidente na mesma rodovia que o Dr. Bennell estava, e que vários tipos de “vagens” (*Pods*) caíram do caminhão, ele acredita na história contada por Bennell e entra em contato com o FBI para informar da invasão, nesse momento o filme acaba.

Pode-se afirmar que o filme trata de um discurso muito mais em favor da defesa das emoções e dos sentimentos humanos, da liberdade humana de sentir o que desejar. A paranoia, a desconfiança e o medo são recursos muito mais para mover o suspense e tensão, do que para elaborar uma crítica política de qualquer tipo. Pode ser marcado como um bom filme de ficção científica, apesar de nada inovador, e que encontrou elementos específicos para transmitir sensações de desconforto para o espectador.

Porém, como a temática da ameaça interna, infiltração e do medo do desconhecido foram popularmente associados ao combate simbólico e ideológico estadunidense contra o comunismo, não

é de se estranhar que *Invasion of the Body Snatchers* tenham figurado como um exemplo histórico do macartismo, ainda que de maneira muito mais idealista do que factual.

Assim, a tradicional explicação do anticomunismo no filme se mostra uma leitura mais “desejada” do que apresentada. Isso pode ser justificado pelos aliens serem retratados como seres desprovidos de sentimentos e sensações (empatia, amor, tristeza, libido, etc.), algo comum na visão propagada pelos EUA dos comunistas.

Contudo, o método de reprodução dos invasores é totalmente orgânico, sendo vegetal por definição, além de não serem mostradas naves espaciais, equipamentos tecnológicos e armas de laser em nenhum momento do filme. Com essas observações, é notável que o filme passa longe do imaginário metálico, esteticamente frio e robotizado, repleto de processos industriais e maquinários comumente associados aos comunistas, como no caso da raça alienígena Borgs, de Star Trek. Sobre os objetivos dos invasores, a raça alienígena não deseja implementar um sistema igualitário, no qual todos tem um lugar definido na sociedade e todos compartilham da mesma consciência e ideal. O objetivo deles é parasitarem pela sociedade humana, infectando sorrateiramente até o último humano.

Dessa maneira, é compreensível como alguns elementos isolados e descontextualizados podem sugerir a interpretação anticomunista do filme mas, quando contextualizados ao todo da obra, percebe-se uma amplitude de elementos que impedem de categorizar o filme como macartista, numa missão de representar visão estereotipada e vilanesca do comunismo e dos comunistas. Por fim, afirmar que o filme é uma crítica ou sátira ao macartismo pode ser uma leitura presa aos planos dos idealizadores da obra, não sendo uma interpretação transmitida em sua versão final. Isso se desenrola por uma série de argumentos.

A começar pela paranoia se mostrar real, os aliens realmente estão invadindo Santa Mira e substituindo pessoas. Em caso de crítica, onde o medo interno exagerado de infiltrados se mostraria infundado, essa interpretação pode ser mais convincente, o que não é o caso no filme de 1956.

O outro argumento, de que seria uma crítica às instituições estadunidenses, o pânico que essas instauram e que não são confiáveis também não é visível durante a trama. Com o decorrer da narrativa algumas se tornam desconfiáveis, como os policiais locais que são infectados, enquanto médicos e cientistas acreditam na invasão e o FBI é acionado para lidar com a situação. Logo, o filme leva o suspense em não confiar em todos a sério, uma vez que alguns são confiáveis, e outros não.

O fim do filme também não é crítico. Como aponta Viana (2012), o final foi alterado por manifestações externas à produção, mas nenhum dos supostos finais funcionaria como crítica ou sátira. Um final negativo só comprovaria o medo da infiltração interna, enquanto o final “neutro” do filme dá uma perspectiva em aberto, onde a humanidade pode vencer ou ser derrotada, o que revela que os acontecimentos em Santa Mira são um pequeno trecho de uma história maior que está só começando.

Dessa maneira, se o objetivo inicial do filme realmente era ser uma crítica ao macartismo, ele simplesmente não funciona, ficando muito mais a mercê de uma leitura a qual mostre que: paranoias podem ser reais, instituições podem ser confiáveis em alguns contextos e existe uma chance de combater o inimigo (independente de quem seja esse inimigo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no conjunto de leituras realizadas, com o acréscimo de novas análises, fica constatado que *Invasion of the Body Snatchers* é um filme de ficção científica que utiliza a paranoia

como premissa para conduzir o suspense de uma trama que envolve uma invasão alienígena. A temática é comum para o *scifi* estadunidense da época e não implica, como já apontou Noboa (2010), em inovações técnicas, estéticas ou artísticas de qualquer tipo, sendo um filme comum para seu gênero na época de seu lançamento. O grande diferencial se concentra na mensagem em favor dos sentimentos humanos, algo tratado sem tom político, patriótico ou ideológico.

O uso do medo do próximo e da desconfiança crescente é imparcial na narrativa do filme, não conduzindo para uma interpretação anticomunista, já que não possui elementos que retratem os acontecimentos, personagens ou ameaça extraterrestre como uma propaganda anticomunista. Caso o filme tivesse a proposta de ser macartista, ele não retrata de maneira convincente uma ameaça comunista, ou uma versão estereotipada do comunismo.

Além disso, o filme também não funciona como antimacartista, uma vez que sua trama confirma e justifica a paranoia e o pânico generalizada, trata instituições como parcialmente confiáveis e deixa um final em aberto.

Por fim, a personificação fria e sem emoções dos aliens, combinada com a perspectiva ilegítima de que o *scifi* estadunidense dos anos 50 era majoritariamente anticomunista, podem ser os motivos que explicam o legado deixado por esse filme. Essa releitura visa mostrar a importância, e a necessidade, de se revisitar o cinema para compreendê-lo de novas maneiras.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

INVASION OF THE BODY SNATCHERS. Direção: Don Siegel. Produção: Walter Wanger. Roteiro: Richard Collins, Daniel Mainwaring e Sam Peckinpah . Intérprete: Carmen Drago. EUA: Walter Wanger Productions, 1956. (80 min.), son., p&b.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, J. **O que é cinema**. 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BOULD, M. **Film and Television**. In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. 1ª ed. Nova York/EUA: Cambridge University Press, 2003. p. 76-95.

COSTA, A. **Compreender o cinema**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

METZ, C. **A significação do cinema**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NOBOA, I. **Filmes do fim do mundo: Ficção Científica e Guerra Fria (1951/1964)**. 174 p., Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

NOGUEIRA, L. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. 1ª ed. Covilhã/Portugal: LabCom Book, 2010.

ROBERTS, A. **Science Fiction: History and criticism**. 1ª ed. Londres/Inglaterra: Taylor & Francis e-Library, 2002.

SUPPIA, A. **Limite de Alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. 447 p., Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.

VIANA, Nildo. **Quem são os invasores? A crítica ao macartismo em “Vampiros de Almas”**. Goiânia: Revista Espaço Livre, vol. 7, n. 14, p. 53-58, jul.dez./2012.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. Capítulo VI. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

DE ROLIÚDE AO SERTÃO – UM ESTUDO PRÁTICO DOS PALIMPSESTOS CARNAVALESCOS DA IMAGEM-MOVIMENTO

Leonardo Augusto de Jesus (UFRJ)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/EBA

RESUMO

O cinema compõe o imaginário de toda humanidade, integrando-se ao inconsciente estético e constituindo-se em forma matricial que se exprime nas demais práticas artísticas e representações, alcançando também o espetáculo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A partir de reflexões sobre as relações de intertextualidade entre a cinematografia e os préstitos do carnaval carioca, tomo de empréstimo o conceito de Gérard Genette (1989) para denominar as imagens cinematográficas que se apresentam subjacentes às visualidades apresentadas pelas Escolas de Samba como palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Subordinados ao regime das artes que regula cada apresentação, tal fenômeno se apresenta sob variados planos conforme às relações que se estabelecem entre o visível e o dizível e pode ser observado em todas as divisões da competição, desde o Sambódromo da Av. Marquês de Sapucaí até a passarela da Estrada Intendente Magalhães, onde desenvolvi o enredo *De Roliúde ao Sertão: Luz, Câmera, Ação!* no desfile do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha em 2020. Através de múltiplas referências textuais e imagéticas à cinematografia nordestina, busquei operar as visualidades carnavalescas segundo a função frase-imagem identificada por Jacques Rancière (2012) no seio da modernidade para promover o choque de elementos heterogêneos destinados a convocar o espectador a uma tomada de consciência. Desta forma, o desfile constituiu-se em uma grande parataxe, abordando debates necessários à sociedade brasileira na atualidade a partir de imagens cinematográficas de reconhecimento imediato e desempenhando simultaneamente papel relevante na consolidação e transmissão da memória do cinema nacional. O presente artigo pretende apresentar uma análise daquele trabalho de campo que me possibilitou a aplicação prática dos aspectos teóricos de minhas investigações sobre os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

Palavras-chaves: Cinema. Escolas de Samba. Intertextualidade. Palimpsesto. Representação.

INTRODUÇÃO

Ao tomar de empréstimo a figura consagrada por Gérard Genette (1989) em seu estudo sobre as diversas relações de intertextualidade, analisei, de forma análoga, as diferentes relações segundo as quais as visualidades das escolas de samba do Rio de Janeiro apresentam subjacente a si determinada imagem cinematográfica e apresentei as conclusões a esse respeito em trabalho anterior, intitulado *Palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento*¹.

Naquele estudo, reconheci que o cinema integrou suas imagens ao inconsciente estético da humanidade e tornou-se modelo comportamental e de pensamento. Sua aura – o *espírito cinema* afirmado por Lipovetsky e Serroy (2009:26) – transcendeu à tela-espetáculo para tornar-se forma matricial para as práticas e representações: cinefagocitose que alcançou também as Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Denominei como palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento os planos segundo os quais uma imagem apresentada pelas Escolas de Samba emula determinada imagem do cinema. Ao analisar os desfiles na hipermodernidade², identifiquei a existência de quatro tipos de operações entre as visualidades carnavalescas e as imagens cinematográficas no que se refere à forma como se relacionam à sinopse do enredo. *Representativo* é o palimpsesto que opera em conformidade com uma relação aristotélica de semelhança, submetida ao ordenamento causal da narrativa carnavalesca; a imagem carnavalesca pretende tão somente ilustrar a sinopse *representando* determinada produção cinematográfica ali mencionada. O *palimpsesto indicial* funciona sob a potência do *índice*: a imagem carnavalesca apresenta subjacente a si uma imagem cinematográfica que permite uma associação de ideias capaz de comunicar determinada mensagem, apesar de sua total dessemelhança com o objeto indicado. O *palimpsesto simbólico* promove o choque de elementos heterogêneos para transmitir metaforicamente uma mensagem contida na sinopse; opera sob a função *frase-imagem*³ que convoca o espectador à sua decifração e a uma tomada de consciência sobre determinado tema (RANCIÈRE, 2012). Por fim, o *palimpsesto ostensivo* exibe uma imagem cinematográfica que se autorreferencia: sua presença se desdobra em mera apresentação de si e renuncia a qualquer significação oculta; pretende o reconhecimento imediato enquanto imagem destinada a despertar o deleite estético dos espectadores, desvinculando-se da mensagem textual da sinopse.

As reflexões que conduziram àquelas formulações surgiram em duas frentes de investigação: a primeira consistiu na análise dos desfiles realizados a partir dos anos 1980 que apresentaram imagens consagradas nas telas do cinema e cujas conclusões apresentei no artigo já mencionado; a segunda compreendeu trabalho de campo na função de produtor de visualidades carnavalescas. Isto porque, além de pesquisador do carnaval, atuo como carnavalesco do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha, agremiação que me permitiu desenvolver um estudo prático dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento no desfile oficial em 2020, realizado na Passarela da Estrada Intendente Magalhães.

¹Artigo apresentado no VIII Encontro Nacional de Estudos da Imagem – ENEIMAGEM, da Universidade Estadual de Londrina, a ser publicado nos Anais daquele evento.

²Terceira fase da modernidade, que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy definem como “uma espécie de modernidade ao quadrado ou superlativa”, possibilitada por “uma tríptica metamorfose que diz respeito à ordem democrática-individualista, à dinâmica do mercado e à tecnociência”, ocorrida em função da estetização hiperbólica do mundo a partir dos anos 1980. In *A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 49.

³Segundo Jacques Rancière, a *frase-imagem* apresenta-se como a união da função textual e da função imageadora pela forma como ambas desfazem a relação representativa do texto com a imagem: “é a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura”. In *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 56.

Apresento, portanto, neste artigo, as conclusões oriundas do estudo prático que realizei sobre os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento ao desenvolver o enredo *De Roliúde ao sertão: Luz, câmera, ação!*⁴

O DESFILE DO DIZÍVEL AO VISÍVEL

As apresentações das Escolas de Samba relacionam palavras e imagens para colocá-las em uma relação dialética, a qual não ocorre tão somente por ocasião do desfile (entre letra do samba cantado e as visualidades apresentadas), mas se opera logo após a escolha o enredo.

A produção de qualquer desfile inicia-se com a elaboração da sinopse do enredo⁵, o texto fundamental – aquilo que aqui, juntamente com o roteiro do desfile, chamo de *dizível* – que irá se desdobrar materialmente na *mise-en-scène* carnavalesca em sons e imagens – o *visível*⁶. No caso em tela, optou-se por uma temática que abordasse a cultura nordestina através de uma perspectiva cinematográfica.

Figura 1 – Logo do enredo do GRES. Acadêmicos Engenho da Rainha, carnaval 2020.



Fonte: Acervo pessoal. Designer Felipe Cunha.

O texto divide-se em apresentação, justificativa e a sinopse propriamente dita⁷. A apresentação, informal e pouco informativa, pretendia a *captatio benevolentiae* do leitor. A justificativa demonstrava a relevância da abordagem proposta. A sinopse propriamente dita foi escrita

⁴ Participaram como assistentes do projeto: Carolina Campos, Felipe Cunha e Pauline Abreu, pós-graduandos em Figurino e Carnaval pela Universidade Veiga de Almeida, cuja dedicação e empenho foram essenciais para os resultados alcançados.

⁵ Para elucidar a diferença entre samba-enredo e enredo, aspectos que se confundem de forma recorrente na fala sobre as Escolas de Samba, transcrevo aqui o conceito de Júlio César Farias: enredo é “a peça fundamental que desencadeia o complexo macrotexto audiovisual do desfiles das Escolas de Samba”. Sob a perspectiva literária, pressupõe o encadeamento narrativo de ações; sob uma perspectiva semiótica, propõe um conjunto de signos visuais a serem decodificados. In *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Literis Ed., 2007, p. 13.

⁶ Os próprios critérios de julgamento dos desfiles põe em manifesto a relação entre o que se vê e o texto da sinopse, uma vez que são comuns as penalizações de quesitos visuais sob a justificativa de inadequação ao enredo proposto.

⁷ Vide texto completo da sinopse. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-engenho-da-rainha/2020/>.

em versos, em referência à estética da literatura de cordel, empregando títulos de filmes consagrados para conectar a narrativa com a própria agremiação desfilante:

Um dia cheguei ao Rio de Janeiro,/Eu, retirante que sou,/ *Paraíba*, sim, *sinhô*!/Na “Central do Brasil” embarquei,/ Com *sodade* da minha terrinha,/ Mas um novo lar encontrei / Na Estação Engenho da Rainha. / Senhoras e senhores espectadores, / Chegou a hora de um feliz final! / Toque o fole, sanfoneiro! / Tira onda, batuqueiro! / “Eu, tu, eles”, vamos todos forró-sambar! / Baianas, cabrochas e ritmistas, / Partideiros e repentistas, / No tapete vermelho e branco / Fazem um grande musical! / Aplaudido pelo público, / Premiado pela crítica, / Num desfile triunfal / Desce o Morro do Engenho: / Na Primeira Academia, / Todo filme sempre acaba em CARNAVAL! (JESUS, 2019, p. 4, 5)

As visualidades de uma *Roliúde* nordestina

Primeiramente, esclareço que os comentários serão apresentados neste artigo conforme a ordem em que as imagens foram exibidas no desfile, para manter a linearidade da narrativa carnavalesca que articulou o dizível da sinopse e o visível desdobrado imagetivamente.

O trecho final da sinopse, destacado no tópico anterior, foi modificado após sua primeira publicação, para incluir o verso “*Paraíba*, sim, *sinhô*!”, em virtude da lamentável declaração em que o Presidente da República chamou os governadores nordestinos de *paraíba*. Ademais, alguns meses depois, ocorrera o infeliz episódio em que diversos cartazes de películas clássicas do cinema nacional haviam sido retiradas das paredes da ANCINE.

Figura 2 – Apresentação da comissão de frente para os jurados.



Fonte: Site Carnavalesco. Disponível em <https://www.carnavalesco.com.br/engenho-da-rainha-traz-hollywood-para-o-nordeste-brasileiro-em-desfiles-com-altos-e-baixos/>

A sinopse serve como texto base para a composição do samba-enredo. Desta forma, solicitei aos compositores que transcrevessem na letra do samba a frase “*Paraíba*, sim, *sinhô*!”, para usá-la como ferramenta dramática na apresentação da comissão de frente. O grupo encenou a chegada do cinema a uma cidade do interior nordestino: oito casais representavam uma elite latifundiária engalanada para a *première*; entravam no cinema desejando admirar galãs e mocinhas com aparência eurodescendente e se deparavam com uma protagonista sertaneja, cuja beleza decolonial os fez assumir sua cultura e o orgulho de serem nordestinos. No clímax da apresentação, o verso “*Paraíba*, sim, *sinhô*!” era gritado pelos componentes da comissão de frente, que revelavam cartazes de filmes até então ocultos para realizar um ato de resistência em defesa do cinema nacional. Os cartazes,

portanto, foram empregados por sua potência enquanto palimpsestos simbólicos, destinados a uma tomada de consciência pelo espectador.

Após a comissão de frente, apresentou-se o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira em figurinos em preto e branco e com referências ao cinema e ao Nordeste, seguidos de duas alas igualmente em preto e branco. O objetivo dessa escolha cromática era promover um choque visual entre a estética do cinema clássico e o colorido da cultura nordestina. Ademais, tal escolha conseguiu um efeito de destaque para a cor vermelha na bandeira da agremiação.

A partir de então, iniciaram-se as diversas referências à cinematografia nordestina e ao emprego dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

O abre-alas, intitulado *A riqueza de uma cultura fértil* introduzia a temática proposta e trazia referências ao dizível contido na apresentação da sinopse, que anunciava o início da sessão no *Cine Engenho da Rainha*, associado ao trecho da justificativa que enfatizava a fertilidade da cultura nordestina em oposição à aridez do sertão. Desta forma, cartazes de grandes sucessos da cinematografia nordestina foram dispostos ao longo da alegoria sobre um tecido estampado com a aparência do “chão rachado” e rodeados por cactos e esculturas de tipos sertanejos, além de uma grande cabeça de cangaceiro. Imagens que funcionaram como palimpsestos representativos e simultaneamente ostensivos. Como palimpsesto representativo, ilustravam *ipsis litteris* determinado trecho da sinopse. Como palimpsesto ostensivo, pretendiam promover o reconhecimento imediato do público enquanto imagem cinematográfica. Tratava-se de uma estratégia para obter a identificação imediata sobre o enredo proposto e a *captatio benevolentiae* do público, uma vez que os enredos apresentados nos desfiles dos grupos de base do carnaval carioca não dispõem da mesma divulgação que aqueles desenvolvidos para a Av. Marquês de Sapucaí, sendo comum que os espectadores compareçam às arquibancadas sem terem qualquer conhecimento sobre os enredos que serão apresentados pelas agremiações desfilantes. A compreensão adequada e inequívoca sobre o tema que se desdobraria, a seguir, era fundamental para despertar o interesse e o apoio do público presente e garantir o sucesso do desfile.

A ala *O cenário do agreste* constituiu outro exemplo de imagem operada enquanto palimpsesto representativo e ostensivo simultaneamente. Representativo por estabelecer uma relação de representação com o trecho da sinopse que afirmava a aridez da caatinga como o cenário perfeito para os filmes de ação; ostensivo porque, ao mesmo tempo, fazia referência ao filme *Mandacaru vermelho*: no figurino dos componentes destacava-se um grande mandacaru confeccionado em vime e forrado com renda vermelha, recurso que promovia o entendimento imediato do significado pretendido, inclusive por parte de quem desconhecesse a película.

Por sua vez, a fantasia da ala *Maracatu nazareno* operava enquanto palimpsesto simbólico: promovia um choque de elementos heterogêneos – especificamente os guarda-chuvas do maracatu e os chapéus com chifres vermelhos – para convocar o espectador a uma reflexão relativamente à intolerância religiosa praticada por líderes evangélicos na Zona da Mata pernambucana, tema abordado pela película *Azougue Nazaré*.

Figura 3 – Ala *O cenário do agreste*.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 4 – Ala *Maracatu nazareno*.



Fonte: Riotur. Fotografia: Nelson Perez. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/riotur/49586726412/>

O elogiado e premiado *Boi Neon* serviu como referência visual para a ala *Boiada Multicor*, cujo figurino pretendia apropriar-se da estética do cartaz do longa-metragem para abordar, a partir da experiência do vaqueiro *Iremar*, as construções identitárias e a sensação de pertencimento na região do semi-árido nordestino, microcosmo que, no desfile, funcionou como metáfora para toda a sociedade brasileira.

Figura 5 – Protótipo confeccionado para adereço de cabeça da ala *Boiada Multicolor*, inspirado no cartaz do filme *Boi Neon*.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 6 – Ala *Boiada Multicolor*.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

A proposta original para a fantasia da ala consistia em uma *segunda pele* rosa-choque, um saiote em pelúcia e um chapéu que trazia uma cabeça de vaca esculpida em espuma e forrada com pelúcia, enfeitado com plumas azuis e penas artificiais confeccionadas com chitão de base amarela, além de tiras cortadas, também, no mesmo tecido. Saiote e chapéu deveriam receber uma pintura de arte inspirada no cartaz de *Boi Neon*, conforme protótipo realizado previamente. Por questões orçamentárias, não foi possível realizar a pintura de arte pretendida nos saiotes e nos adereços de

cabeça. Tal episódio, felizmente, não comprometeu a leitura da fantasia e o entendimento dos seus significados enquanto palimpsesto simbólico.

Considerando a quantidade de segmentos que compõem um desfile na Estrada Intendente Magalhães, não foi possível apresentar uma ala ou uma alegoria para cada filme referido na sinopse. O enredo *De Roliúde ao Sertão: Luz, Câmera, Ação!* desdobrou-se materialmente em apenas 15 alas e 3 alegorias. Desta forma, algumas películas foram agrupadas em uma mesma imagem carnavalesca tendo em vista a aproximação entre suas temáticas e seus argumentos. *Lamarca*, personagem histórico e protagonista do filme homônimo, emprestou seu nome também à ala que fazia referência a todos os filmes que abordam a resistência armada no sertão nordestino, como *Guerra de Canudos* e *Bacurau*.

Figura 7 – Ala Capitão Lamarca e outros cabras-machos.



Fonte: Acervo pessoal do autor.

No figurino da ala destacava-se uma grande cabra vermelha⁸, cor associada ao socialismo e à luta dos movimentos de esquerda. Completavam o figurino camiseta, calça e braceletes confeccionados em tecido camuflado, além de aplicações do mesmo tecido com fitas de cetim verde e amarela no chapéu e no corpo da cabra.

O ROTEIRO DO DESFILE

Além da sinopse do enredo, produz-se também um documento denominado *roteiro do desfile*, que é enviado tão somente à instituição que promove a competição para ser distribuído aos julgadores e à imprensa que realiza a cobertura e transmissão do espetáculo.

Nos desfiles do Grupo Especial – o grupo principal do carnaval carioca – tais documentos são publicados no *Livro Abre-Alas*, porém o mesmo não ocorre com os desfiles da Estrada Intendente Magalhães, plateia na qual julgadores e jornalistas são os espectadores privilegiados do evento, que dispõem da informação textual em sua completude e podem relacioná-la adequadamente às visualidades apresentadas. Para corrigir tal distorção e facilitar o entendimento dos palimpsestos no enredo *De Roliúde ao Sertão: Luz Câmera, Ação!*, apresento, a seguir, o roteiro geral do desfile, enviado à instituição organizadora do espetáculo.

⁸ Confeccionada como uma *burrinha*, tradicional estrutura utilizada nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e que simula o corpo de um animal quadrúpede em volta da cintura do componente.

Segmento	Nome	Significado
Comissão de frente (12 componentes)	Cine Engenho da Rainha: <i>Paraíba, sim sinhô!</i>	A comissão de frente encenará a empolgação dos moradores com a chegada da sétima arte a uma cidade do interior nordestino. Uma elite latifundiária veste sua melhor roupa e se enfeita de cores para a <i>première</i>. Guiados pelo lanterninha, entram no cinema acreditando que vão suspirar com galãs e mocinhas de pele branca, cabelos loiros e olhos azuis. Mas para seu espanto, os protagonistas do filme representam os tipos sertanejos por eles explorados. Nesta sessão carnavalesca de cinema, se materializam em frente aos espectadores a professora <i>Olivia</i> (interpretada por Marisa Prado em <i>O Cangaceiro</i>), a bandoleira <i>Rosa</i> (interpretada por Yoná Magalhães em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>) e o Cristo negro <i>Emanuel</i> (interpretado por Maurício Gonçalves em <i>O Auto da Compadecida</i>). As belezas brejeiras da ingênua <i>Olivia</i> e da sensual <i>Rosa</i> encantam os espectadores, enquanto a mensagem de amor e compaixão de <i>Emanuel</i> toca os seus corações. Ao longo do filme, percebem que lugar igual ao deles não há e ao fim da sessão, assumem o orgulho de serem nordestinos. A encenação, então, dá lugar a um ato de resistência em defesa da cultura nordestina e do cinema nacional. Em dezembro de 2019, a ANCINE retirou da parede os quadros com cartazes de filmes considerados "inadequados" pela sua atual diretoria. Dentre eles, "Deus e o Diabo na Terra do Sol", aclamado em todo o mundo (redondo) como o melhor filme brasileiro de todos os tempos! Por isso, neste momento, os componentes exibem cartazes de clássicos da filmografia nordestina e afirmam em alto e bom som: PARAÍBA, SIM SINHÔ! Oito componentes representarão os espectadores. Seus figurinos inspiram-se na Belle Époque, estilo da moda francesa cuja influência se fez presente em todas as grandes cidades brasileiras no começo do século XX. Naquela época, as capitais nordestinas também se "afrancesaram". O ponto de partida de nosso enredo é o filme "O Cangaceiro", de 1953, quando a moda da Belle Époque já não era mais seguida pelos habitantes das cidades grandes. Entretanto, optou-se por essa silhueta para representar uma elite ruralista atrasada, que, apesar de cafona, pensa estar na última moda. O lanterninha usa um figurino vermelho e branco, em homenagem às cores do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha. Olivia, Rosa e Emanuel usam figurinos inspirados em seus personagens homônimos das telas do cinema.
Primeiro casal de Mestre-sala e Porta-bandeira	O galã e a mocinha	Protagonistas do desfile de qualquer escola de samba, ninguém melhor que o primeiro casal de Mestre-sala e Porta-bandeira para representar o galã e a mocinha, personagens principais do filme que hoje exibimos no Cine Engenho da Rainha!
Ala 1 (25 componentes)	Fotogramas	Denomina-se fotograma cada uma das imagens impressas na película cinematográfica. Projetados sobre uma tela a uma velocidade constante, produzem no espectador a sensação de movimento. Assim como no carnaval, o que vemos no cinema é pura ilusão!
Ala 2 (35 componentes)	O Diretor	Não existe filme sem um diretor: a ele cabem as escolhas narrativas e a palavra final sobre as decisões estéticas. Atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, maquiadores, etc... todos os profissionais da indústria cinematográfica se tornam "supermarionetes" em suas mãos. Além de todos os cineastas brasileiros que dirigiram filmes sobre o Nordeste, esta ala homenageia também Orson Welles, diretor norte-americano que, em 1942, embarcou rumo ao Nordeste do Brasil para filmar " <i>Four Men on a Raft</i> ", filme que contaria a história verídica da viagem marítima de quatro jangadeiros cearenses ao Rio de Janeiro. O projeto foi suspenso, dentre outros motivos, pelo descontentamento de autoridades do governo brasileiro com a presença de muitos negros nas imagens. O material foi redescoberto nos anos 1980, e lançado em 1993 com o título de "É tudo verdade – Um filme inacabado de Orson Welles". Da Hollywood de lá pra <i>Roliúde</i> de cá, Mr. Welles cai no samba para homenagear todos os diretores que projetam nas telas a cultura e a beleza nordestinas.
Ala 3 (40 componentes)	Meu bode é rei	No Cariri paraibano, localiza-se a cidade de Cabaceiras, intitulada " <i>Roliúde Nordestina</i> " por ter sido escolhida como locação das filmagens de mais de 30 filmes. O Memorial Cinematográfico de Cabaceiras exibe fotografias, roteiros e material

		usado nas gravações. Entre os meses de maio e junho, ocorre a Festa do Bode-Rei, a principal da cidade, que tem como ponto alto a coroação de um bode.
Alegoria 1 (16 componentes)	A fértil cultura de uma terra seca	A riqueza de uma cultura que floresce em meio às adversidades da região: esse é o verdadeiro motivo do grande sucesso dos filmes ambientados no Nordeste do Brasil!
Destaque Nilo Cesar Barbosa	Sol Inclemente	Muito presente na vida e na rotina das populações nordestinas, o Sol representa a luz que é fonte de vida e calor ao mesmo tempo em que racha o solo e arrasa as plantações. Verdadeiro anti-herói, amado e odiado, sua importância é tamanha que Glauber Rocha escolheu rebatizar o Nordeste como “Terra do Sol”, no filme que é considerado a sua grande obra prima.
Destaque Ronaldo Reis	Luar do Sertão	“Lua bonita, meu São Jorge é teu senhor e é por isso que ele vê pisando no teu esplendor”... os versos do cancionário regional compõem a elogiada trilha sonora do filme “O Cangaceiro” e mostram que a Lua é tão importante quanto o Sol na cultura popular nordestina. As cenas noturnas da película mostram as festas dos bandoleiros ao luar e ao som da sanfona e da viola.
Ala 4 (40 componentes)	O cenário do agreste	Desde o “Ciclo do Cangaço”, a aridez da caatinga se mostrou o cenário perfeito para os filmes de ação ambientados no Nordeste. O figurino dessa ala faz referência ao filme “Mandacarú Vermelho”. Clara, a mocinha do filme, apesar de estar prometida a outro homem, se apaixona por um vaqueiro e com ele foge para se casar. Mas sua família os persegue com sede de vingança. O sangue que escorre desse confronto tinga o solo e faz brotar uma nova espécie: o mandacaru vermelho.
Musa Jéssica Guirgo	O Dragão da Maldade	Na cultura popular nordestina, as figuras diabólicas personificam todo o mal que assola a população sertaneja. Inspiraram diversos personagens, como o cangaceiro Satanás de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e o Diabo de “O Auto da Compadecida”. De forma metafórica, aparecem também em títulos de filmes, como “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” e “Corisco, o Diabo Loiro”.
Ala 5 (30 componentes)	Maracatu Nazareno	O recém-lançado “Azougue Nazaré”, rodado na cidade pernambucana de Nazaré da Mata, aborda a intolerância religiosa, mostrando como o maracatu é associado a práticas demoníacas pelos líderes evangélicos da região.
Ala 6 (30 componentes)	Boiada multicor	Retrata a vida de gado de um povo marcado, porém feliz, a partir da estética do cartaz do longa “Boi Neon”, que conta a história de um vaqueiro cujo maior sonho é tornar-se estilista.
Ala 7 – Passistas (30 componentes)	<i>Sex Symbols</i> Tupiniquins	Nossos passistas representam o Cacique Itaparica e sua filha Paraguaçu, personagens de “Caramuru, a Invenção do Brasil”. No longa-metragem, o diretor Guel Arraes mostra que desde os tempos do Brasil colonial a mulher nordestina é vista como símbolo de sensualidade.
Rainha de Bateria	Maria Bonita, Rainha do Cangaço	Representa o filme homônimo de Miguel Borges, que integra o “Ciclo do Cangaço” no cinema brasileiro e retrata a vida da companheira de vida e resistência de Lampião.
Bateria (120 componentes)	Bando de Cangaceiros	O banditismo social brasileiro ocorrido no Nordeste do país entre meados do século XIX e início do século XX foi grande fonte de inspiração para o cinema nacional. Diversos cangaceiros tiveram suas histórias contadas em roteiros de ação e aventura, como “O Cangaceiro”, “Corisco, o Diabo Loiro”, “Lampião, o Rei do Cangaço”, “A Morte comanda o Cangaço”, dentre outros. E inspiraram até mesmo comédias, como “Os Três Cangaceiros” e “O Primo do Cangaceiro”.
Ala 8 (30 componentes)	Cupido Cabra-da-pestre	“Amor é isso mesmo. A gente se encontra de repente e descobre que um esteve a vida inteira esperando pelo outro.” Na primeira cena romântica da nossa <i>Roliúde</i> , a professora Olívia e o bandoleiro Teodoro trocam declarações de amor. A eles, se seguiram tantos outros corações apaixonados... De Lampião e Maria Bonita ao amor LGBTQIA+ de “Praia do Futuro”, passando pelo triângulo amoroso sobrenatural de “Dona Flor e seus dois maridos” e pelo poliamor de “Eu, tu, eles”, o Cupido Cabra-da-pestre flecha geral, sem preconceitos e abraçando todas as formas de amar!

[Aqui Jaz o Último Ato: 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul]

Destaques de chão	Dona Flor e seus dois Maridos	Dona Flor (Samile Cunha), com toda sua sensualidade, salta da tela do cinema para cair no samba ao lado do atual marido Teodoro (Rodrigo Brabo). Mas Vadinho (Jonathan Avelino), seu primeiro marido, falecido num domingo de carnaval, ressuscita nesta terça-feira gorda para se intrometer no casal e animar o nosso desfile!
Ala 9 (30 componentes)	Capitão Lamarca e outros cabras-machos	Lamarca, o capitão mais arretado do Exército Brasileiro, se une a Antônio Conselheiro e aos cabras-machos de “Bacurau” nessa ala que representa os filmes de guerra que retratam a resistência armada no sertão.
Alegoria 2 (2 componentes)	Cowboys vs. Cangaceiros	O duelo entre gringos e sertanejos pela posse da terra em “Bacurau” ganha um toque lúdico inspirado na animação “ <i>Toy Story</i> ” da Hollywood de lá, revisitando ainda as batalhas entre cristãos e mouros, representadas nas cavalcadas, tradicionais em alguns Estados do Nordeste.
Destaques	Carcarás	A temida ave de rapina do sertão, que pega, mata e come!
Ala 10 (25 componentes)	Autos de fé	A religiosidade, o catolicismo popular e o sincretismo são recorrentes na filmografia nordestina em histórias que contam a resistência de um povo pela fé. Valei-me, <i>Padim Ciço</i> ! Salve o Beato Sebastião! <i>Epahey</i> , Iansã! Nessa “Tenda dos Milagres”, “Deus é Brasileiro” e é nordestino!
Ala 11 (30 componentes)	Demônio da Cobiça	Cão, encourado, cramunhão... não importa por quantos nomes o diabo seja conhecido por lá, nossos cineastas costumam associá-lo aos pecados da cobiça, ganância e avareza.
Ala 12 (30 componentes)	Mãos ao alto!	Os filmes “Assalto ao Banco Central” e “Aquarius” mostram como a temática da ganância pode ser abordada no cinema sob óticas diferentes: de um lado do figurino, a mão que carrega sacos de dinheiro representa a quadrilha de assaltantes que põe as mãos no dinheiro de todos nós; do outro, a mão capitalista que se beneficia da especulação imobiliária assedia e angustia uma viúva oferecendo-lhe moedinhas pelo seu apartamento à beira-mar.
Ala 13 (25 componentes)	Espantalhos	A cultura nordestina é cheia de ritmo, então não poderia faltar um musical na nossa <i>Roliúde</i> ! Essa musicalidade envolvente foi captada pelas lentes do diretor Sérgio Ricardo em “A Noite do Espantalho”, estrelado por Alceu Valença. Apesar do título, a maioria das cenas passam-se durante o dia, debaixo de sol forte, tendo a seca papel importante no desenrolar da trama. Nesta ala, os componentes representarão um milharal com espantalhos.
Grupo de Pernaltas	Sol	Representam o sol que assola a população oprimida pelo Coronel Fragoso no musical “A Noite do Espantalho”.
Musa Dandara Rodrigues	Tricolor de Aço	O documentário “Meu Tricolor de Aço” mostra que os nordestinos também são bons de bola!
Ala 14 - Baianas (40 componentes)	Nordeste, teu Engenho é da Rainha	As mulheres rendeiças que chegaram ao Morro do Engenho, ensinaram a fazer renda e aprenderam a sambar! Hoje, são as matriarcas de muitas famílias da Comunidade, desempenhando papel fundamental na preservação do samba e da cultura nordestina na localidade.
Segundo Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira	A primeira Academia	Desde o começo de sua formação, a Comunidade do Morro do Engenho recebeu migrantes do Nordeste do Brasil. Toda a riqueza cultural que trouxeram na bagagem influenciou na formação de nossa escola de samba, que é aqui homenageada pelo segundo casal de Mestre-sala e Porta-bandeira em um figurino em verde e rosa, as cores originais da Acadêmicos do Engenho da Rainha em sua fundação.
Ala 15 (25 componentes)	SerTOON	A comunidade nordestina do Engenho da Rainha desce o morro em romaria para cair no samba e exibir na Intendente Magalhães o orgulho de sua terra natal. Esta ala é formada por figurinistas e artistas plásticos oriundos da Escola de Belas Artes da UFRJ e da Pós-graduação em Figurino e Carnaval da Universidade Veiga de Almeida, que aceitaram o convite de desenhar e confeccionar um figurino individualizado, usando como referência a estética dos desenhos animados, caracterizados por cores fortes e formas exageradas. Nessa proposta inédita de um <i>cartoon</i> sertanejo, representarão, de

		forma lúdica, a fé e a esperança daqueles que migraram em busca de melhores condições de vida e encontraram um novo lar no Morro do Engenho. O adereço em forma de grandes mãos dá unidade aos figurinos: a mão que dedilha a sanfona é a mão que reza para a Vixe Maria e a mesma que batuca o pandeiro!
Alegoria 3 (06 componentes)	<i>And the winner is...</i>	A mistura da Hollywood de lá com a <i>Roliúde</i> de cá deu tão certo que rendeu até frutos. Neste Festival Carnavalesco de Cinema, a Primeira Academia encerra seu desfile aplaudida pelo público, aclamada pela crítica e premiada com a <i>Oscarina</i> , filha do gringo Oscar com a sertaneja Severina. Com seu traje de gala, a Velha Guarda representa os indicados ao troféu e assume lugar de destaque na alegoria para a cerimônia de entrega do prêmio <i>Oscarina</i> 2020.

Fonte: Acervo do autor

CONCLUSÃO

Ao abordar a cinematografia nordestina, o desfile do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha no carnaval 2020 obviamente foi atravessado por diversas imagens do cinema nacional. Não apresentei todas detalhadamente neste artigo; entretanto, destaquei aquelas que se demonstraram mais potentes enquanto palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

As investigações teóricas possibilitaram-me concluir a existência de quatro planos de relações entre o dizível da sinopse de um enredo e as imagens cinematográficas subjacentes às imagens carnavalescas: *representativa*, *indicial*, *simbólica* e *ostensiva*. Rol que não se pretendeu taxativo, mas aberto a revisões, pois o desfile das Escolas de Samba constitui evento dinâmico no tempo e no espaço, e se redefine constantemente desde o seu surgimento nos anos 1930.

Por sua vez, o trabalho de campo conduziu-me a outra perspectiva. Do lugar desde onde observa o pesquisador, as classificações acima se mostravam rígidas e delimitadas. Por outro lado, do lugar de quem produz a imagem carnavalesca, foi possível operar os palimpsestos não como modelos fixos, mas como categorias que se comunicam e podem até mesmo hibridizar-se, como nos exemplos em que determinadas imagens carnavalescas funcionaram simultaneamente como palimpsestos representativos e ostensivos de imagens cinematográficas.

Ademais, a aplicação prática dos palimpsestos carnavalescos pretendia também promover a leitura clara e inequívoca do enredo *De Roliúde ao Sertão: Luz, Câmera, Ação!* A recepção do desfile demonstra haver alcançado tal objetivo: a clareza na transmissão da mensagem foi consenso na cobertura da imprensa escrita e na transmissão ao vivo dos desfiles em canais da plataforma Youtube; os jurados do quesito Enredo validaram a apresentação atribuindo duas notas 10,0 e duas notas 9,9; todos os jurados dos quesitos Fantasias e Alegorias e Adereços, cujo julgamento relaciona as imagens com a proposta textual da sinopse, atribuíram notas 10,0 ao desfile. Ademais, a agremiação foi indicada ao *Prêmio Machine Bastidores do Carnaval* na categoria *Melhor Enredo*, tendo este pesquisador sido agraciado como *Melhor Carnavalesco* da Intendente Magalhães pela mesma premiação.

Através do fazer artístico do carnaval, portanto, pude aplicar as minhas investigações teóricas e operar os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento a serviço da narrativa carnavalesca para desdobrar visualmente o dizível contido na sinopse e, assim, permitir aos espectadores, julgadores e crítica especializada, a leitura adequada e imediata das imagens apresentadas.

REFERÊNCIAS

- ACERVO RMARÇAL. [Desfile] Acadêmicos do Engenho da Rainha 2020. Youtube, 09 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJB1hEKobdw&t=144s>. Acesso em 23 set. 2021.
- FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Literis Ed., 2007.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madri: Taurus, 1989.
- JESUS, Leonardo Augusto de. **De Roliúde ao Sertão: Luz, Câmera, Ação!** Sinopse de enredo do GRES. Acadêmicos do Engenho da Rainha, 2019. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-engenho-da-rainha/2020/>. Acesso em 25 set. 2021.
- _____. **Palimpsestos Carnavalescos da Imagem-movimento**. Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 8, Londrina, 2021. Caderno de Resumos do VIII Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Universidade Estadual de Londrina, Londrina: 2021, p. 528.
- _____. “Roteiro geral do desfile”. In **Ficha Técnica – Carnaval 2020**. Rio de Janeiro, LIESB, Gres. Acadêmicos do Engenho da Rainha, 2020.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. **A fábula cinematográfica**. São Paulo: Papirus Editora, 2013.
- SAMPAIO, Diogo. Engenho da Rainha traz Hollywood para o Nordeste brasileiro em desfiles com altos e baixos. Site Carnavalesco, 2020. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/engenho-da-rainha-traz-hollywood-para-o-nordeste-brasileiro-em-desfiles-com-altos-e-baixos/>. Acesso em 23 set. 2021.

DOCES PODERES: A ÉTICA JORNALÍSTICA NO CINEMA

Luciana Cristina Santos (UNESPAR)¹

RESUMO

Com direção de Lúcia Murat, *Doces Poderes* (1997) acompanha a trajetória da jornalista Bia Campos Jordão, interpretada pela atriz Marisa Orth, que aceita o cargo de diretora da sucursal de uma importante emissora de TV, em Brasília, durante o período eleitoral. A filial assumida por Bia está praticamente vazia: vários profissionais, incluindo o diretor anterior, se retiraram da emissora para trabalhar em campanhas políticas por todo o Brasil. A jornalista tem a sua frente o desafio de coordenar o setor jornalístico da emissora, buscando equilibrar o conteúdo levado ao ar, pressões organizacionais e convicções pessoais. Lúcia Murat, que também ocupa o cargo de roteirista do filme, estabelece uma clara analogia com a disputa eleitoral para a Presidência da República de 1989: é fácil identificar em Ronaldo Cavalcanti (vivido por José de Abreu) o vencedor daquele pleito, Fernando Collor de Mello e em Luizinho Vargas (interpretado por Luís Antônio Pilar), seu concorrente Luiz Inácio Lula da Silva, que se tornaria presidente do Brasil em 2003. *Doces Poderes* faz referência a um evento específico: a edição do debate entre Collor e Lula no 2º turno das eleições, levada ao ar pelo Jornal Nacional, com os melhores momentos de Collor e as piores respostas de Lula, um dos episódios mais famosos daquela disputa eleitoral. Os acontecimentos de 1989 pautaram o desenvolvimento de *Doces Poderes* e este artigo pretende analisar, a partir das teorias do jornalismo e dos códigos de ética da profissão, a representação da prática jornalística e dos dilemas da profissão no longa-metragem.

Palavras-chave: Cinema. *Doces Poderes*. Ética. Jornalismo. Lucia Murat.

¹ Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), membro do GP Eikos: Imagem e Experiência Estética.

INTRODUÇÃO

Em 1909, Hollywood lançava *The Power of the Press*, dirigido por Van Dyke Brook e reconhecido como o primeiro de uma temática que se tornaria recorrente no cinema: os *newspaper movies*. No livro *Jornalismo no Cinema*, organizado por Christa Berger (2002), foram identificados 785 filmes que se enquadram nessa categoria, sendo que, deste total, 44 foram produzidos nos Estados Unidos, 44 no Brasil, 33 na Inglaterra, 27 na Itália, e 19 na França.

Segundo Stella Senra (1996), “historicamente, coube à ficção, como desdobramento mais popular entre as diferentes formas assumidas pelo filme, o estabelecimento de um padrão de convívio mais íntimo e prolongado entre cinema e jornalismo” (SENRA, 1996, p.87 *apud* SANTOS, 2009, p.30). Para ela, o jornalismo desfruta de uma posição privilegiada quando considerada a criação da imagem de seu profissional.

Por serem, de imediato, públicas as figuras da grande imprensa, por ser a exposição o requisito primeiro do exercício da função, mais que uma contingência, a transformação em imagem desse profissional parece constituir praticamente uma etapa ou um estágio de sua atividade (SENRA, 1997, p.13).

Para Christa Berger (2002), a raiz da atração que o cinema tem pelo jornalismo – e pelo jornalista – está na prática da profissão. O *status* de credibilidade que o jornalismo tem diante do público desperta grande curiosidade com relação a esta atividade. Não só o interesse do público, a atividade jornalística faz com que o profissional de imprensa seja o protagonista perfeito.

A atividade profissional do jornalista se presta exemplarmente para ser equiparada à função de personagem: o jornalista, em sua rotina de trabalho, localiza problemas, investiga suas causas, descobre fatos e apresenta soluções na forma de enunciados; os personagens cinematográficos são construídos através de ações (ações perspicazes, inteligentes e de atuação) quando acompanham, interferem e solucionam questões no filme. Muitos filmes de jornalistas terminam com a publicação da reportagem, com o jornal sendo impresso ou com a manchete exposta na banca de revista, ou seja, a ação do jornalista ao elucidar a trama conecta a atividade jornalística à história. E a história contada, neste caso, é uma história verdadeira, pois mereceu manchete no jornal (BERGER, 2002, p.15).

O cinema não deixou de acompanhar as mudanças pelas quais passou o jornalismo. Se no início do século XX o personagem-jornalista consumia horas em cima de uma máquina de escrever, com o passar do tempo, o cinema começou a incorporar os repórteres de televisão e até assessores de imprensa. Com direção e roteiro de Lúcia Murat, *Doces Poderes* acompanha a trajetória da jornalista Bia Campos Jordão (Marisa Orth), que assume o cargo de diretora da sucursal de uma importante emissora de TV em Brasília durante o período eleitoral.

“Você não tá achando que vai assumir a sucursal de Brasília em pleno período eleitoral e continuar com as mãos limpas?”. Dita pelo personagem interpretado por Sérgio Mamberti ao apresentar as dependências da emissora à sua nova diretora, a frase traz um prelúdio do que Bia irá enfrentar durante sua gestão. A disputa eleitoral em Brasília, dividida entre os candidatos Ronaldo Cavalcanti e Luizinho Vargas, começa a ficar cada vez mais polêmica, e “baixar o nível”, quando o candidato Luizinho ameaça a liderança de seu opositor. Cavalcanti, político da direita, ostenta uma imagem de modernidade, riqueza e sofisticação. Um candidato com a cabeça no futuro e no primeiro mundo. Já Luizinho, da esquerda, tem uma proposta de administração mais social, voltada para as minorias, é uma imagem pouco bem-vinda para o governo, dominado pela direita conservadora: o

esquerdista é negro e pobre, trabalhava como operário antes de concorrer ao governo do Distrito Federal. No decorrer do filme, fica claro que a emissora para a qual Bia trabalha tem interesse em favorecer o candidato da direita, em detrimento de seu opositor.

A análise a seguir foi dividida em três partes: conteúdo jornalístico, representação de personagem e linguagem cinematográfica. Na primeira etapa, foram identificados e analisados os conteúdos jornalísticos, como questões éticas e organizacionais contidas no enredo do filme. A segunda parte compôs-se de uma análise da representação do personagem-jornalista, onde se procurou verificar se os profissionais retratados no filme se encaixavam em algum dos estereótipos clássicos da profissão. Por fim, foi feita uma análise cinematográfica, onde se buscou identificar, por meio da avaliação de uma sequência específica do filme, procedimentos e expressões da linguagem cinematográfica com base na obra *A Linguagem Cinematográfica* (2003), de Marcel Martin.

TEORIA E ÉTICA

Lúcia Murat, que também ocupa o cargo de roteirista do longa, estabelece uma clara analogia com a disputa eleitoral para a Presidência da República de 1989: é fácil identificar em Ronaldo Cavalcanti o vencedor daquela eleição, Fernando Collor de Mello, e em seu concorrente, Luiz Inácio Lula da Silva, que se tornaria presidente em 2003. A crítica de Murat se estende principalmente, à mídia. O espectador pode identificar na emissora de Bia a maior emissora de televisão do país: a jornalista sofre com a pressão “de cima” para mostrar uma imagem mais favorável do candidato direitista, pressão esta que aumenta após o último debate da eleição, sediado pela sucursal comandada por Bia, que posteriormente recebe ordem para editar o debate de forma a mostrar a vitória de Ronaldo Cavalcanti.

A edição do debate entre Collor e Lula no 2º turno das eleições de 1989, levada ao ar pelo Jornal Nacional, em que fica clara a intenção da emissora de favorecer o opositor de Lula, mostrando o debate de modo a deixar os melhores momentos de Collor e as piores respostas de Lula, é um dos episódios mais famosos daquela disputa eleitoral (KOWALSKI; SANTOS, 2010). Os acontecimentos de 1989 pautaram o desenvolvimento de *Doces Poderes*.

Ao longo do filme, o espectador vê propagandas eleitorais das campanhas por todo o Brasil, acompanhadas de depoimentos dos jornalistas que abandonaram a redação para trabalhar nestas campanhas e também de outros profissionais envolvidos. Apesar de vários destes trabalhadores não apresentarem nenhum tipo de critério ético ou ideológico para escolher as campanhas nas quais atuaram, limitando seus motivos à remuneração e às novas oportunidades, com o avançar das campanhas e das práticas absurdas adotadas por estas, alguns deles acabam abandonando o trabalho ou fazendo duras críticas aos métodos adotados durante a disputa política e aos candidatos que os contrataram.

Os principais debates éticos de *Doces Poderes* se dão no campo organizacional e de relacionamento com as fontes de informação. Bia é uma jornalista cujos princípios éticos são firmes. Ela busca fazer seu trabalho de maneira a melhor informar a sociedade, dando um tratamento igualitário a todos os candidatos ao governo de Brasília, mesmo que, inicialmente, a disputa já seja considerada definida, com o candidato Ronaldo Cavalcanti à frente de seus adversários nas pesquisas de opinião. Em contraponto à personagem de Marisa Orth aparece Alex, o chefe de reportagem interpretado por Tuca Andrada que, apesar de eficiente, preocupa-se principalmente com sua carreira. Mesmo que a jornalista e o chefe de reportagem se entendam tão bem a ponto de desenvolverem um

relacionamento pessoal, é possível perceber as diferenças entre eles em situações como a reunião de pauta e a decisão a respeito da edição do debate final.

A redação dirigida por Bia evidencia vários aspectos da teoria organizacional. Em *Porque as Notícias São Como São* (2005), Nelson Traquina cita o sociólogo norte-americano Warren Breed ao falar sobre as sutis políticas organizacionais de punição e recompensa. Segundo Breed, o jornalista acaba se socializando com a política editorial da organização por meio deste sistema:

A aprendizagem da política editorial é um processo através do qual o novato descobre e interioriza os direitos e as obrigações de seu estatuto, bem como as suas normas e valores. Aprende a antever aquilo que se espera dele, a fim de obter recompensas e evitar penalidades (BREED *apud* TRAQUINA, 2005, p.153).

Ao assumir a direção da sucursal, Bia tem liberdade para conduzir o setor jornalístico da forma que considera mais apropriada. Mas quando ela “desrespeita” a política editorial imposta pela matriz, que apoia o candidato Ronaldo Cavalcanti, dando espaço no ar para os opositores deste, a jornalista começa a sentir a pressão da organização. Após exibir uma reportagem que denunciava a violência incitada por Cavalcanti em um comício, Bia recebe uma ligação da sede da emissora no Rio de Janeiro. Um supervisor, Guilherme (Vicente Barcellos), lembra-a da política editorial da empresa: “você sabe muito bem que uma jornalista não tem que saber só o que tem que ser dado, mas o que pode ser dado”, Bia ouve do supervisor. Mais tarde, quando uma repórter da emissora se envolve em um escândalo político, Guilherme é enviado para “ajudar” Bia a comandar sua redação.

Enquanto Bia luta para levar ao ar um telejornal equilibrado, vemos que seu chefe de reportagem já tem internalizadas as políticas editoriais da organização. O jornalista facilmente desenvolve uma relação de amizade com seus superiores e sua atitude diante de certas situações nos leva a concluir que ele, com certeza, tem aspirações de mobilidade profissional. Segundo Breed, citado por Felipe Pena (2006), esses são alguns dos fatores que levam o jornalista a ter uma postura conformista diante das pressões organizacionais. Em uma conversa com Bia a respeito da edição do debate final, Guilherme diz que “o Alex entendeu, você que é muito mais experiente que ele não vai entender por quê?”.

A situação que a emissora usou para justificar o envio de um supervisor para acompanhar o trabalho de Bia foi um escândalo envolvendo a repórter Tatiana Lins (Cláudia Lira). A campanha de Ronaldo Cavalcanti descobriu que o candidato da oposição mantinha um caso extraconjugal com a jornalista e vazou fotos dos dois juntos para a imprensa. Com um espetáculo formado em torno do caso, a campanha de Luizinho foi a que mais sofreu com a exposição, mas a repórter também enfrentou consequências com a revelação. Enquanto o chefe de reportagem pede sua demissão imediata por manter um relacionamento pessoal com uma de suas fontes, a diretora da sucursal decide que ela apenas se afaste do trabalho por um período. A justificativa dada por Bia para se recusar a demitir a jornalista é de que ela não pretende legitimar as atitudes da campanha do candidato direitista.

Ao iniciar sua discussão sobre o relacionamento entre repórteres e suas fontes em *Procura-se Ética no Jornalismo* (1993), H. Eugene Goodwin cita o exemplo da jornalista Laura Foreman, que enquanto trabalhava para o jornal *Philadelphia Inquirer* como repórter política manteve um “caso” com um senador da Filadélfia do Sul. Ela também teria recebido diversos presentes do senador, que era fonte de notícias e assunto de vários de seus artigos. Quando o caso veio a público, Laura havia deixado o *Philadelphia Inquirer* para trabalhar na sucursal do *The New York Times*, em Washington. Ao tomar conhecimento da situação pela qual a jornalista havia passado, o jornal forçou sua demissão.

O diretor-executivo na época, Abraham M. Rosenthal, defendeu a demissão de Foreman, dizendo que a jornalista “violou uma regra crucial” (GOODWIN, 1993, p.131) e mesmo que o caso tivesse acontecido em outro jornal, “nós não informamos aos nossos leitores que os nossos repórteres começam a ter um comportamento ético só quando entram para o *Times*” (GOODWIN, 1993, p.131).

Existem controvérsias com relação à punição aplicada à jornalista do *Times*, principalmente no que diz respeito ao seu gênero: apesar de rejeitar a hipótese de aplicação de regras duplas, o veículo recebeu muitas críticas afirmando que se Foreman fosse um homem, ela não seria obrigada a demitir-se, pois um caso de um homem mantendo um relacionamento com uma fonte seria visto como um repórter usando a fonte com o objetivo de obter informações privilegiadas (GOODWIN, 1993). O caso de Tatiana Lins tem algumas similaridades com o de Laura Foreman. Apesar de ser apenas afastada da redação, a demissão de Tatiana é pedida por um de seus superiores. Ambos os episódios apresentam um dos conflitos éticos mais comuns aos quais o jornalista está exposto: o conflito de interesses.

O conflito de interesses ocorre quando o jornalista apresenta - ou parece apresentar - algum tipo de interesse paralelo a sua função de informar a sociedade. Esse conflito pode tomar várias formas. “Alguns jornalistas, de fato, ficam envolvidos, fora das redações, com amigos, causas, organizações, atividades e bicos que constituem conflitos de interesses, possíveis ou reais” (GOODWIN, 1993, p.69). Várias organizações chegam a criar normas com relação a esses possíveis conflitos, buscando evitá-los, mas os principais conflitos de interesses ocorrem no campo pessoal: relacionamentos pessoais e amizades. Foi o caso de Tatiana, que se envolveu com uma fonte. Em *Sobre Ética e Imprensa*, Bucci diz que:

o sucesso de um profissional de imprensa depende de sua credibilidade pessoal. Se um veículo informativo não pode acobertar conflitos de interesses sem arriscar-se a perder o crédito do público, também o jornalista não pode procurar servir simultaneamente a dois interesses conflitantes (BUCCI, 2000, p.79).

Goodwin cita alguns códigos de ética que tentam resolver os conflitos de interesses. É possível perceber que a recomendação geral é de que o jornalista evite e, em casos inevitáveis, torne pública a ocorrência destes conflitos. Em *Doces Poderes*, Tatiana não demonstra nenhuma preocupação por sua credibilidade como jornalista estar abalada após um envolvimento íntimo com sua fonte ser revelado. Pelo contrário, durante uma reunião com Bia, ela se censura por não ter percebido o fotógrafo da campanha de Ronaldo seguindo-os durante um encontro, e declara que “se o Luizinho quisesse contra-atacar, eu consigo um monte de informação que derruba a candidatura do Ronaldo na hora”. Para Bucci (2000, p.89), “não há ética possível onde viceja o conflito de interesses”.

Em seu ato final, *Doces Poderes* mostra o episódio da edição do último debate das eleições, realizada pela emissora para favorecer o candidato Ronaldo Cavalcanti. Bia opõe-se à ordem de declarar Ronaldo como o vencedor do debate e ouve de Guilherme que esta “é a orientação da emissora. Não há nada que você possa fazer”. Como resultado, a jornalista, que já estava sob pressão da organização há algum tempo por sua decisão de ignorar a preferência da emissora retirar sua assinatura do telejornal e pede demissão. Ao falar sobre a necessidade de se discutir a ética na imprensa, Eugênio Bucci (2000) cita exemplos de casos de famosos do jornalismo e da política brasileira que envolvem distorção e omissão de informações promovidas por uma das maiores emissoras do país. Para Bucci:

A discussão ética só produz resultado quando acontece sobre uma base de compromisso. Se uma empresa de comunicação não se submete na prática às exigências de busca da verdade e do equilíbrio, o esforço de diálogo vira proselitismo vazio. E inútil (BUCCI, 2000, p.31).

Bia desejava levar ao ar um telejornal equilibrado, mas recebeu orientações contrárias a isso. Em resposta, a jornalista fez o que talvez a diretora do filme, que já atuou como jornalista, considerava ser a atitude mais ética: preferiu manter sua integridade profissional a deixar-se levar pelas pressões da organização. Em *Sobre Ética e Imprensa*, Bucci lembra que “ao jornalismo cabe perseguir a verdade dos fatos para bem informar o público. (...) O jornalismo cumpre uma função social antes de ser um negócio” (BUCCI, 2000, p.30).

ESTEREÓTIPOS JORNALÍSTICOS

Mesmo com todo o seu debate ético, *Doces Poderes* nos permite rastrear alguns modelos clássicos de representação de jornalistas. A própria discussão ética que o filme traz pode ser apontada como um estereótipo da profissão. Em *O Último Jornalista* (1997), Stella Senra aponta a constante associação entre os dilemas éticos da profissão e as representações do jornalista, além do caráter ambíguo destes personagens. Se Bia deixa suas convicções claras, Alex e Tatiana se apresentam como personagens ambíguos, ambos com interesses que vão além do desejo de informar o público.

Os jornalistas que aparecem ao longo do filme, dando depoimentos de suas experiências trabalhando em campanhas eleitorais, podem facilmente ser encaixados no estereótipo inaugural da profissão: “cínico e mercenário” (CARMO, 2002). O terceiro estereótipo que podemos encontrar em *Doces Poderes* é o que identifica o jornalista como uma figura com um estilo de vida problemático no campo pessoal (BERGER, 2002). A protagonista Bia não mantém nenhum laço ou relacionamento duradouro; Alex também aparenta não tê-los, além de Tatiana, cuja vida pessoal conturbada acaba se tornando notícia em determinado momento do filme.

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Buscando conferir uma impressão de realidade, *Doces Poderes* leva para a tela do cinema os bastidores da produção das notícias, os procedimentos de edição, reuniões de pauta, refletindo o dia a dia do setor jornalístico de uma emissora de TV.

A montagem do filme pode ser destacada pela escolha de dividi-lo em quatro partes, que fazem uma analogia com um jogo de futebol: a primeira parte é chamada “preliminar”, a segunda “primeiro tempo”, a terceira “segundo tempo”, e a quarta parte, “finalíssima”. Essas divisões não marcam apenas o decorrer da história da protagonista, mas também o desenrolar da campanha eleitoral mostrada na trama. Há também momentos em que o filme assume contornos de documentário, trazendo reproduções de propagandas eleitorais das campanhas por todo o Brasil, sempre acompanhadas de depoimentos dos profissionais envolvidos.

A produção ainda apresenta alguns procedimentos narrativos propostos por Marcel Martin (2003) em *A Linguagem Cinematográfica*, como a fala da protagonista em vários momentos, feita em *off*, e um estado de sonho de Bia, que aparece como um evento de “peso na consciência” diante das práticas antiéticas exigidas por seus superiores na execução de seu trabalho.

A trilha sonora só ganha destaque durante as sequências de abertura e encerramento, mas há inserções interessantes durante o filme, como os próprios *jingles* das campanhas eleitorais. A narrativa toda é apresentada ao espectador a partir da câmera objetiva.

Análise de cena

Por volta de 1h20min de filme, a câmera mostra uma sombra projetada no chão pelas paredes do corredor. Duas pessoas entram em cena e a câmera acompanha seus passos. Pelas vozes reconhecemos que os personagens em cena são o supervisor Guilherme e o chefe de redação Alex, que conversam sobre a edição do debate da noite passada, que acabou de ser finalizada.

Enquanto segue o caminho feito pelos dois homens, a câmera faz um *travelling*² vertical ascendente, que revela as costas dos personagens. Ao mesmo tempo, Bia, a diretora da sucursal, entra por uma porta do outro lado do corredor. Ela vem ao encontro dos homens. Quando eles se encontram, a câmera para em uma combinação dos planos conjunto³ e americano⁴, enquadrando os três personagens.

Figura 1 - Guilherme, Bia e Alex no corredor



Fonte: Doces Poderes (1997)

Bia pede para conversar com Guilherme em particular. Eles então dão as costas para a câmara e seguem pelo corredor que Bia utilizou para entrar. A câmera os segue, e Alex, que permaneceu parado no corredor, acaba saindo da cena. Quando Guilherme cruza a porta que dá para o corredor, a cena sofre um corte seco para uma sala de reuniões. A jornalista e seu supervisor entram em cena pelo canto direito do quadro. O enquadramento inicial desta nova cena é uma junção dos planos conjunto e meio primeiro plano⁵. Bia e Guilherme sentam-se à mesa e iniciam uma discussão em que a jornalista informa que está se retirando da direção jornalística da sucursal por divergências éticas.

Enquanto Bia senta-se à mesa ereta, numa postura formal, Guilherme está à vontade em sua cadeira. Ao ouvir o assunto que a jornalista quer tratar, ele a censura por insistir em continuar discutindo o caso, com um tom de voz quase infantil. A jornalista então o informa que está deixando a emissora, e inicia uma fala sobre os motivos que a levaram a tomar essa atitude. Neste momento, a câmera que enfocava a conversa entre os dois personagens do outro lado da mesa inicia um *travelling* horizontal, se aproximando de Bia e tirando Guilherme de cena, embora a voz dele ainda possa ser ouvida. A movimentação da câmera só se encerra quando esta enfoca apenas Bia em um meio primeiro plano, num ângulo lateral.

² Deslocamento da câmera na mão, sobre um carrinho, ou sobre uma grua, em qualquer direção (PRIMEIRO FILME, s.d.).

³ Plano Conjunto - a câmera revela uma parte do cenário e é possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera (PRIMEIRO FILME, s.d.).

⁴ Plano Americano - enquadra a figura humana do joelho para cima (PRIMEIRO FILME, s.d.).

⁵ Meio Primeiro Plano - enquadra a figura humana da cintura para cima (PRIMEIRO FILME, s.d.).

Figura 2 - Conversa entre Guilherme e Bia



Fonte: Doces Poderes (1997)

“A última coisa que eu queria nesse mundo era fazer papel de mártir”. A fala da jornalista é seguida por um corte seco para Guilherme, que aparece com o mesmo enquadramento usado para Bia, num ângulo 3/4. Ele avisa que a jornalista “sabe muito bem que isso não vai dar em nada”, e a sequência se encerra, com outro corte seco.

Nessa passagem, a iluminação não recebe grande destaque. Assim como a configuração do cenário busca imitar um escritório, mesmo que nenhum objeto de cena seja utilizado, a fotografia busca simplesmente dar credibilidade ao ambiente proposto. Não existe nenhum tipo de trilha sonora e o único som que pode ser ouvido além das vozes dos atores é o ruído da televisão ao fundo do último enquadramento de Guilherme. O foco desta sequência se encontra no diálogo travado entre Bia e Guilherme.

CONCLUSÃO

Grandes poderes trazem grandes responsabilidades. O jornalismo, desde que reivindicou o título de quarto poder, assumiu o papel de atuar como um vigilante da sociedade, buscando avaliar o desempenho daqueles envolvidos na esfera política, detectando sinais de corrupção e abuso nas altas instâncias do poder e proporcionando um fórum para a discussão de ideias e para a exposição da opinião pública. Ele assume um papel fundamental de sustentação da democracia, uma vez que o cidadão bem informado pode ter um papel ativo na vida política de seu país (BAPTISTA FERREIRA, 2011). “Jornalismo como uma prática é impensável, exceto no contexto da democracia; de fato, o jornalismo é utilmente entendido como um outro nome para a democracia” (CAREY, 1995 *apud* BAPTISTA FERREIRA, 2011).

Esta análise, embora tenha um recorte limitado, permitiu perceber alguns aspectos referentes à prática jornalística. O filme retrata as pressões às quais o jornalista está sujeito, bem como a influência da organização no resultado do trabalho jornalístico. A busca da verdade, a relação com as fontes, o compromisso público, os limites de envolvimento e risco pessoal do jornalista na procura da informação - todos são aspectos retratados, com diferentes graus de destaque, em *Doces Poderes*.

O cinema dedica-se largamente a representar a realidade do jornalista. Filmes como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *Todos os Homens do Presidente* (Alan J. Pakula, 1976) se tornaram clássicos da sétima arte e ainda hoje inspiram diversas interpretações a respeito da realidade do profissional de imprensa. O fascínio que o cinema tem com o jornalismo permite que não apenas a sociedade tenha produtos interessantes de entretenimento, mas que reflexões como a feita por este trabalho continuem acontecendo.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA FERREIRA, Gil. **Jornalismo Público e Deliberação: Funções e Limites do Jornalismo nas Democracias Contemporâneas**. Coimbra, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3iPaz8m>. Acesso em: 05 out. 2021.

BERGER, Christa. “Notas Para Uma História do Newspaper Movie” in: BERGER, Christa (org) **Jornalismo no Cinema**. 1ª edição. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p.13-38.

BUCCI, Eugênio. **Sobre Ética e Imprensa**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARMO, Cláudia Rejane do. “Representação de Gênero em Ele Disse, Ela Disse” in: BERGER, Christa (org) **Jornalismo no Cinema**. 1ª edição. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p.179-199.

DOCES PODERES. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes. Roteiro: Lúcia Murat. Elo Company, 1997. (102 min).

GOODWIN, H. Eugene. **Procura-se Ética no Jornalismo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1993.

KOWALSKI, Camila; SANTOS, Nina. **A Mídia nas Eleições de 1989**. Bahia, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3v15Bu1>. Acesso em: 05 out. 2021.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. 1ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PRIMEIRO Filme, s.d. Disponível em: <https://bit.ly/3ArxfS1>. Acesso em: 05 out. 2021.

SANTOS, Macelle Khouri. **UM OLHAR SOBRE O JORNALISMO: Análise da Representação do Jornalismo no Cinema Hollywoodiano, de 1930 a 2000**. Monografia (Mestrado Em Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SENRA, Stella. **O Último Jornalista: Imagens de Cinema**. 1ª edição. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo, Volume I: Porque as Notícias São Como São**. 2ª edição. Florianópolis: Editora Insular.

ELEMENTOS DA NARRATIVA FICCIONAL NO DOCUMENTÁRIO SERIADO: ESTUDO DO ARCO DRAMÁTICO E DAS ESCOLHAS DE EDIÇÃO NO PRODUTO AUDIOVISUAL

Valmir Moratelli (Pontifícia Universidade Católica/ PUC-Rio)¹

RESUMO

Este artigo propõe fazer um comparativo entre elementos clássicos da narrativa ficcional utilizados em recentes produções documentais seriadas. Para isso, a metodologia se baseia na análise descritiva dos seguintes objetos de estudo: *Doutor Castor* e *O Caso Evandro*, produções nacionais da Globoplay, e *O desaparecimento de Madeleine McCann* e *Grégory*, respectivamente produções estadunidense e francesa da Netflix. Trazemos a descrição dos episódios e seu ordenamento de roteiro. Nossa hipótese é a de que as produções documentais, que aqui chamamos de “documentários seriados”, ou ainda “documentários expandidos”, são contaminadas pela utilização de recursos familiarizados na ficção audiovisual, o que reforça sua fácil assimilação junto a uma audiência consolidada nacionalmente em formatos de telenovelas e, mais posteriormente, séries. A abordagem teórica utilizada neste trabalho perpassa pelas televisualidades (WILLIAMS, 2016; PALLOTTINI, 2012; ECO, 1989) e pela compreensão das funções da narrativa documental (GAI, 2009; HOLANDA, 2006). Entre as características que se percebe nas produções classificadas de documentários expandidos, listamos dez recursos familiarizados na ficção narrativa e que passam a ser utilizados de forma sistemática, embaralhando as separações de gênero audiovisual. Todos estes recursos levantados são exemplificados de acordo com os objetos de estudo escolhidos para o recorte metodológico do presente trabalho. Como conclusão, entende-se a força da ficção como ferramenta de comunicação indispensável para atingir o alcance esperado junto ao público, repleto de ofertas de narrativas audiovisuais. Assim, explica-se a utilização cada vez mais recorrente de parte de suas características em gêneros, em particular o documental, que anteriormente dispensavam a lógica ficcional na construção de suas narrativas.

Palavras-chave: Narrativa ficcional. Ficção seriada. Documentário. Streaming.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa “*Narrativas da vida moderna* na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”. Jornalista, roteirista e documentarista.

INTRODUÇÃO

*“Toda dor pode ser suportada se sobre ela
puder ser contada uma história.”*
(Hannah Arendt)

O objetivo do artigo é analisar como a narrativa ficcional empresta elementos característicos a determinados documentários de repercussão no país, consolidado mercado produtor e consumidor de ficções ficcionais televisivas. O estudo de caso se concentra, como metodologia, em análise comparativa de quatro produções cujos enredos se inspiram em personalidades envolvidas em acontecimentos de notoriedade pública, em ampla cobertura jornalística. São elas: *Doutor Castor* e *O Caso Evandro*, produções nacionais da Globoplay, e *O desaparecimento de Madeleine McCann* e *Grégory*, produções internacionais da Netflix. Importante reforçar que nos ateremos a analisar aspectos de roteiro e edição de tais obras, tendo como suporte elementos que caracterizam narrativas audiovisuais ficcionais.

Por narrativas audiovisuais ficcionais, entendemos as séries, seriados, minisséries e telenovelas. Como coloca Baccega (2003), estes tipos de produção “pelo próprio formato do gênero – figurativo por excelência –, conseguem, de maneira muito mais ágil, expor conceitos e caminhar com êxito no sentido da persuasão da população em geral” (2003, p.8). Com a popularização das plataformas de streaming, assiste-se a uma maior oferta de produções e a uma alteração no formato comportamental de assistir a elas. Entre as ofertas que se percebe dispostas atualmente no mercado nacional, estão incluídos os documentários. Nota que há duas vertentes de documentários muito em voga: os temáticos e os personalistas.

Produções temáticas focam em situações, assuntos, pautas definidas em recorte temporal específico. Para citar dois exemplos na virada dos anos 2020: *AmarElo – é tudo pra ontem*, da Netflix; e *Proibido nascer no paraíso*, da Globoplay². Documentários temáticos costumam ter apenas um episódio, classificados como filmes de não-ficção de longa-metragem.

Já documentários personalistas focam em personagens reais, histórias que se aprofundam na vida ou em situações-limite de pessoas que ganharam notoriedade pública. São esses que aqui nos interessaremos em discutir. Poderíamos citar várias produções de Eduardo Coutinho [1933-2014], para quem seus filmes eram “de personagem”, regidos por depoimentos de pessoas comuns. Entretanto, documentários personalistas a que nos referimos dizem respeito ao que, mais recentemente, temos percebido. Tem-se investido em produções com vários episódios concentrados em torno de personas públicas³.

Ainda que o foco se mantenha em produções personalistas, escolhemos abordar os que trazem de forma objetivada a narrativa ficcional no uso da trama policialesca para contar dramas reais. Por isso as escolhas se baseiam em *Doutor Castor*, *O Caso Evandro*, *O desaparecimento de Madeleine McCann* e *Grégory*, pois propomos discussão sobre os elementos da narrativa ficcional que são emprestados à narrativa documental e de que forma são empregados na sua execução. Por isso não

² *AmarElo* é projeto criado pelo músico Emicida, sobre os preparativos de um show gravado no Teatro Municipal de São Paulo, no qual se aborda a importância da cultura negra. *Proibido nascer no paraíso* conta sobre os impactos na vida de mulheres da ilha de Fernando de Noronha que, desde 2004, são forçadas a se afastar de casa para terem seus bebês no continente, pois o hospital local não está preparado para realizar partos.

³ Tais como a cantora Anitta em *Made in Honório* (Netflix), a cantora Lexa em *Mostra esse poder*, o humorista Bussunda em *Meu amigo Bussunda*, a ex-participante do Big Brother Brasil Juliette em *Você nunca esteve sozinha*, a cantora e também ex-participante do reality Karol Conká em *A vida depois do tombo* (Globoplay), entre outros.

entraremos no debate sobre possíveis efeitos da temática policialesca, já que a espetacularização de crimes não é o cerne da discussão, mas a análise de gênero.

Entendemos que a “televisão (e não apenas a telenovela) caracteriza-se, sobretudo, pela linguagem narrativa. É esse seu jeito de ‘contar histórias’ que faz com que ela atue como se fosse uma ‘pessoa’ de nossas relações” (BACCEGA, 2003, p.9). Desse modo, muitas vezes há embaralhamento de características típicas de um outro formato narrativo, aproximando os limites divisórios entre os mesmos. As minisséries e telenovelas, apesar de terem como estrutura semelhante as narrativas audiovisuais, diferem porque minisséries são formadas por uma história fechada, ou seja, a equipe de produção (autores, diretores e elenco) já, de início, sabe como ocorrerão os fatos e o desfecho da trama. Como se refere Pallottini (2012):

(...) a minissérie é, na verdade, uma mininovela – história curta mostrada em episódios, em sequência, cujo conhecimento total é necessário à apreensão do conjunto, de tal forma que muitas vezes (...) os capítulos são precedidos de resumos dos acontecimentos anteriores. A minissérie é uma ficção televisiva que se fecha, clausurando totalmente a história (2012, p. 36).

Já a série é definida pelo limite do arco dramático, que ultrapassa uma temporada (MUNGIOLI e PELEGRINI, 2013) ou se limita a ser resolvido num só episódio. Umberto Eco ([1932-2016] 1989) frisa que o processo de serialização faz parte da tradição de produções artísticas e que, diante das populares produções contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, num primeiro momento, não se assemelha a qualquer outra do gênero. As séries são produtos mercadológicos criados para durarem mais tempo que uma novela, sendo divididas em episódios e temporadas com prévios intervalos de exibição.

Na interseção da discussão, “o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele; em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (SALLES, 2005, p.7). Também João Moreira Salles lembra uma frase do diretor francês Jean-Luc Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...]. E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (Ibdem).

Sendo o documentário um produto que não pretende reproduzir a realidade, mas falar sobre ela, surge aí uma ponte com a narrativa ficcional que se inspira, muitas vezes, no real para interpretar e criar novas situações. Averiguaremos quatro produções, como já exposto. A seguir, a tabela com a descrições dos objetos de análise.

Tabela: Descrição dos objetos audiovisuais

Produção / ano de lançamento	Streaming / país	Episódios / duração	Sinopse curta
<i>Doutor Castor</i> 2021	Globoplay Brasil	4 episódios de 1h cada	Poderoso chefe do jogo do bicho, Castor de Andrade usou o futebol e o carnaval para construir um império de crimes no Rio.
<i>O Caso Evandro</i> 2021	Globoplay Brasil	7 episódios + 1 extra, com média de 1h cada	A história do desaparecimento de um menino no Paraná e os desdobramentos da investigação do caso.
<i>O desaparecimento de Madeleine McCann</i> 2019	Netflix EUA	8 episódios de 50 min cada	Este documentário examina o caso do desaparecimento de Madeleine McCann, durante umas férias em família, no sul de Portugal.
<i>Grégory</i> 2019	Netflix França	5 episódios com média de 1h10 cada	Gira em torno do assassinato de Grégory Villemin, de 4 anos, em 1984. O caso se tornou um espetáculo na mídia na França e nenhum assassino foi identificado.

Fonte: Análise do autor

O DOCUMENTÁRIO EXPANDIDO

A serialização dos documentários é um fenômeno que ganha força no mercado audiovisual mundial. Tendo em vista que as narrativas ficcionais atendem a um conjunto de regras que permitem contar uma só história de forma sequencial – em episódios ou em capítulos, as mesmas “emprestam” artifícios para o que chamaremos aqui de “documentários seriados” ou ainda “seriados expandidos”. Em outras palavras, aqueles que não são trazidos a público em apenas um episódio, mas em sequências interligadas como uma série televisiva.

Essa flexibilidade na construção permite romper “com a voz autoritária do documentário clássico, que dá ideia de uma realidade objetiva dentro de uma linearidade de começo, meio e fim. Da mesma forma, propõe a micro-história ao incorporar, em seu texto principal, seus procedimentos de pesquisa” (HOLANDA, 2006, p. 9).

Num primeiro momento das investigações, acreditávamos que a conceituação já existente desse conta da análise em questão, tendo em uso popularizado, inclusive, o termo “documentário seriado” ou “série documental”. A classificação de documentários expandidos é oportuna por considerarmos que não são produções que devem ser classificadas como “séries”, o que se confundiria com a tendência aos “processos de serialização” classificados por Eco (1989), conforme explicados anteriormente.

Frisa-se que um documentário não deixa de ser documentário por aportar em esquemáticas sequências seriadas. Entretanto, ao abrigá-las e serem costurados de tal maneira, reforça como a narrativa ficcional serve de inspiração e modelo para diversos formatos audiovisuais. Tratando de produções baseadas em narrativas seriadas, Eco afirma que:

(...) na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas (1989, p. 123).

Se na telenovela uma ação dramatizada é dividida em capítulos, na série “a continuidade não é de uma ação, mas de um ou mais personagens” (WILLIAMS, 2016, p.70). Estas categorias de ficções audiovisuais, entretanto, são embaralhadas pela reclassificação que as próprias produtoras fazem com seus produtos. *Verdades secretas* (2015), por exemplo, foi ao ar como novela das 11 (exibida às 23h) na TV Globo. Ao ser disponibilizada na Globoplay, foi classificada como série. Ao se buscar por “documentários” na Netflix, por exemplo, há várias produções que atendem ao formato de um único episódio. As demais, com sequências de uma temporada, estão na categoria “série”. A confusão classificatória permite supor que, para o streaming, novas significações surgem diante do aumento da oferta de produções. Assim, para ser série é preciso ter episódios, independentemente de seu formato e conteúdo.

Ao mesmo tempo que se percebe uma tendência à invisibilidade das fronteiras entre formatos, também há perceptível distanciamento no que tange a conteúdo. Em ficções seriadas, não há como objetivo a utilização de relatos reais; enquanto que no documentário expandido, ou mesmo em documentários unitários, anseia-se por conformidade fidedigna dos fatos reais. É necessário ainda citar o “docudrama”, também associado ao “docuficção”, termos que designam a produção audiovisual realizada com elementos da ficção e do documentário. Neste caso, é mister fazer uma diferenciação: no documentário expandido não se presume encenação dos fatos, seja com utilização de recursos dramáticos (como atores, roteiros de diálogos e cenários fictícios); visto que seu foco deve ser a veracidade, a aproximação com a realidade, utilizando para isso fontes os documentos originais, pessoas envolvidas no tema e relatos com o mínimo de atravessamentos da equipe de criação.

O documentário expandido se caracteriza por outros elementos que se associam à narrativa ficcional, sem passar pela encenação interpretativa de personagens na atuação de atores profissionais – no máximo imagens borradas ou efeitos de computação gráfica. Esses elementos estão na ordem do roteiro e, principalmente, na da edição. É a partir das nuances de suspense (temáticas policiais), que o documentário expandido se equipara ao riscado da narrativa ficcional. Ressalta-se, desse modo, “o caráter de transformação que a narrativa pode ter em relação aos indivíduos. Está relacionado a esse fato o conhecimento que ela veicula, uma espécie de conhecimento de si, de suas paixões e sentimentos” (GAI, 2009, p.144).

Entretanto, como lembram os roteirista Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (2009), no livro *Prática do Roteiro Cinematográfico*:

(...) de todas as coisas escritas, o roteiro é a que contará com o menor número de leitores, talvez uma centena, e cada um desses buscará nele o seu próprio alimento: o ator, um papel; o produtor, um sucesso; o diretor de produção, um percurso inteiramente traçado para a fixação de um plano de trabalho (2009, p.11).

Assim, mais do que analisar um roteiro, é importante trazer o que de fato foi produzido a partir dele, acrescentando a interpretação imagética aliada a elementos sonoros, como música de suspense e a centralidade fotográfica do protagonista. É em torno de uma mesma figura que a história será contada. Em alguns momentos, há repetição de informação entre os episódios, para retomar temas ou detalhes necessários que sejam evidentes ao longo da trama.

Chama-se atenção ainda para a edição, pois o documentário expandido precisa ter recortes que interliguem cenas e cruzem a narrativa de forma original. Sua edição se assemelha a de uma série pois, mesmo ao interpor depoimentos, relatos de especialistas e reprodução de imagens de arquivo,

mantém ritmo intenso de informações que conduzem a narrativa para um linear crescente de acontecimentos. Junto ao roteiro, a edição propõe, por exemplo, que cada episódio seja finalizado com *plot twist* – *um novo dado que promova surpresa e curiosidade para o episódio seguinte. Tal recurso, muito utilizado em séries e telenovelas, mantém o interesse do telespectador, no que se classifica como prática de binge-watching* (SACCOMORI, 2016) – ou seja, assistir a vários episódios interligados em sequência.

As novas experiências de consumo de seriados em maratonas nas plataformas de compartilhamento de vídeos propõem compreensão macro da narrativa. As chamadas “maratonas”, ou a atividade de se assistir a séries sem interrupção entre um episódio e outro, não estão relacionadas exclusivamente ao universo audiovisual, sendo associadas, por exemplo, também à leitura⁴ (SACCOMORI, 2016, p. 24).

Para encorajar a continuidade no streaming, além de ganchos narrativos envolventes, as plataformas também usam alguns recursos tecnológicos: a reprodução automática de episódios (*post-play*); a possibilidade de pular a abertura e os créditos de séries (e documentários expandidos); e as sugestões feitas, por meio de algoritmos, especialmente para o espectador. Tudo isso, bem como outros dispositivos, leva ao que Saccomori (2016, p. 26) chama de “orgia televisiva”, um ciclo *ad nauseum* de prazer a critério do espectador e do conteúdo, mas incentivado continuamente pela Netflix e demais empresas. E mais, esta “orgia televisiva” não se encerra na plataforma.

Há documentários seriados que originam outras produções. Em *O Caso Evandro*, originado a partir de pesquisas de um podcast, há simbiose entre produtos de diferentes plataformas que se complementam na temática. *O Caso Evandro*, popularmente conhecido no Paraná como *As Bruxas de Guaratuba*, foi tema da quarta temporada do Projeto Humanos. Seu lançamento se deu em partes, sendo que o primeiro episódio estreou em 31 de outubro de 2018. Já no formato série, o lançamento ocorreu diferentemente do que se costuma ser em séries de temporadas televisivas – estreou em 13 de maio de 2021 com dois episódios, e os demais foram lançados gradativamente nos dias 20/05, 27/05, 03/06 e 10/06 do mesmo ano.

CRUZAMENTOS DE ANÁLISE

Entre as características que se percebe nas produções classificadas como documentários expandidos, lista-se a seguir dez recursos familiarizados na ficção narrativa e que passam a ser utilizados de forma sistemática. São elas:

1. **Personagem central carismático ou vítima de um crime hediondo (ou de uma justiça falha).** A história gira em torno de um caso emblemático para a sociedade, com grande repercussão à época. Assim, no centro da história verídica está um personagem que agrada ao espectador, que tenha empatia ou que desperte identificação imediata. A utilização de crimes envolvendo crianças, por exemplo, é um recurso típico dessas produções contemporâneas. A escolha do protagonista é primordial para a essência dessa narrativa. Em alguns desses exemplos, os protagonistas também podem ser entendidos como os pais das crianças desaparecidas (ou as pessoas acusadas injustamente pelo crime), já que eles atravessam a narrativa sendo culpados ou sofrendo pelo desfecho – caracterizando a jornada do herói.

⁴ A prática da maratona não surgiu com o streaming da Netflix, que começou em 2007 nos Estados Unidos e, em 2010, iniciou sua expansão pelo resto do mundo (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, [s.d.]). Muito antes já era registrado no consumo de VHS, alugados e distribuídos ainda nos anos 1980/90.

2. **Uma só temporada com vários episódios.** Estas produções desdobram a narrativa do caso em vários episódios, afim de garantir audiência estendida. Não costuma haver mais de uma temporada, mas o sucesso desse tipo de documentário promove vários outros na mesma linha narrativa.
3. **O título da obra costuma ter seu nome.** Como parte da identificação imediata com o caso a ser narrado, muitas produções têm como título o nome do seu protagonista, às vezes acrescido de uma ou outra palavra que facilite sua compreensão (Figura 1).

Figura 1 – poster de divulgação das obras analisadas



Fonte: Reprodução da TV

4. **Uso do plot twist.** Uma ferramenta da ficção, porém empregada na narrativa documental como “gancho” entre episódios. Geralmente este momento muda completamente o rumo dos acontecimentos. Como consequência, reforça-se a experiência de “maratonar” a temporada, afim de imediatamente saber o desenrolar do que está sendo contado. Ao invés de se optar por um documentário padronizado em longa-metragem, por exemplo, estas produções recorrem a desdobramentos em vários episódios, promovendo a prática comportamental de *binge watching* entre os espectadores.
5. **O cuidado com a cenografia real.** Pensar a cenografia na qual os depoimentos se inserem, além do local em que estão gravados os relatos de narrador (como em *O Caso Evandro*, Figura 2), sugere tentativa de incluir uma ambientação que tenha linearidade contextual com o que se conta, reafirmando o cuidado estético de ambientação, tão característico das narrativas ficcionais. Não se diz, nem se quer reforçar que aquele cenário não seja o real.

Figura 2 – À esquerda, remontagem de um cenário que se assemelha ao dia que Evandro desapareceu, de acordo com os depoimentos; à direita, o local soturno de investigação do documentarista



Fonte: Reprodução da TV

6. **Recursos sensoriais, como a trilha sonora de suspense.** Para ambientar ação dramática, recorre-se a uma trilha que promova imersões do espectador ao que se propõe contar. Tão comum em telenovelas, este recurso reforça o tom da ação do momento.
7. **A repetição narrativa.** Também muito utilizado em telenovelas, o recurso de repetição de informações tende a ser utilizado nestes documentários para reforçar determinados dados que serão derrubados a seguir ou que podem ajudar a elucidar a história narrada.
8. **Personagens secundários.** Nestas produções, os relatos gravados são sempre de pessoas envolvidas intimamente com o protagonista. Mas também há a incursão de pessoas que tenham passado por dramas parecidos, que lembrem do caso policial ou que também tenham sido vítimas. Isso reforça a importância da história que gira em torno do protagonista.
9. **Confronto entre protagonistas e antagonistas.** Assim como na narrativa ficcional, a utilização do recurso de antagonistas é necessária para realçar a trajetória do protagonista. No caso de histórias sobre desaparecimento de crianças, é preciso apontar falsos culpados ao longo da investigação; já no caso de histórias sobre criminosos, trazer advogados, juízes ou delatores que “atrapalhem” a jornada trilhada por eles (Figura 3). A aproximação do desfecho é realçada pelo confronto dos antagonistas, essenciais em narrativas ficcionais.

Figura 3 – Na narrativa de *Doutor Castor*, a juíza Denise Frossard é o contraponto à liberdade do contraventor



Fonte: Reprodução da TV

10. **O arco dramático.** Este é um dos elementos centrais, porque a forma como a história é contada no documentário se pressupõe início, meio e fim. Porém, o embaralhamento de situações pode variar. Costuma-se começar com a apresentação do personagem central, depois a forma como se dá seu sumiço (ou assassinato ou auge do sucesso) e, por fim, o desfecho trágico (ou a ausência de solução para o caso). Como são casos de notoriedade pública, essa ordem sofre variações no arco narrativo. Há produções que já começam com o relato do sumiço (ou assassinato) e, em seguida, apresenta-se o protagonista para, só então, começarem os desdobramentos. De qualquer modo, o arco dramático precisa ser crescente, no sentido de apresentar novidades e ir envolvendo o espectador na trajetória narrativa. A conclusão atinge o clímax.

ESTUDO DE CASO

Usemos como referência a descrição dos episódios de cada produção, encontrada nas próprias plataformas de streaming. A partir de suas leituras e de se ter assistido aos episódios, percebemos como o arco dramático é costurado para apresentar um modelo ficcional de descrição dos fatos.

- *O Caso Evandro*

Episódio 1 – O crime: Em 6 de abril de 1992, Evandro, de seis anos, sai de casa para encontrar a mãe no trabalho, mas volta ao perceber que havia esquecido o mini-game. Ele nunca mais seria visto.

Episódio 2 – Os Acusados: Durante a investigação do desaparecimento, o pai de santo Osvaldo Marceneiro, na prisão, confessa mais um caso e abala a cidade de Guaratuba.

Episódio 3 – O Caçador de Bruxas: Poucos dias depois das prisões, a espetacular cobertura da imprensa começa a apresentar novos desdobramentos do caso.

Episódio 4 – As Torturas: É na casa de veraneio do ditador paraguaio, Alfredo Stroessner que Osvaldo Marceneiro e Davi dos Santos Soares descrevem ter sido torturados.

Episódio 5 – Os Álibis: A investigação policial, aceita pelo Ministério Público, aponta que Evandro foi sequestrado na manhã do dia 6 de abril, por Beatriz, em seu Escort.

Episódio 6 – O Corpo: O corpo de Evandro é encontrado e o cadáver é levado para o IML de Paranaguá. É lá que o pai de Evandro, reconhece o filho, através de uma pequena marca de nascença nas costas.

Episódio 7 – As Fitas: O resultado do julgamento de 1998 trouxe surpresa. A repercussão foi colossal. Como poderia um júri inocentar as “bruxas de Guaratuba”?

Episódio 8 – Episódio Extra/ O Caso Leandro: Leandro desaparece na noite de 15 de fevereiro de 1992, no show de Moraes Moreira, na praia de Guaratuba.

Aqui, o arco dramático se situa nos desdobramentos do sumiço do menino Evandro. Há, aparentemente, um culpado (um pai de santo), que logo se desfaz e surgem outros suspeitos (mãe e filha do ex-prefeito). O clímax de cada episódio está nas reviravoltas de um caso sem solução. Ao término, novas provas validam a inocência de duas acusadas, mantidas parte da narrativa sob foco da suspeição. Só no desfecho do documentário é que se sabe que ambas são inocentes, como aferido pela Justiça à época do julgamento. Manter esta informação distante do espectador desde o começo é uma opção do roteiro, para segurar a temperatura da narrativa. A dúvida da inocência só é quebrada com provas concretas (fitas K7), que confirmam a tortura policial para que elas confessassem o crime que não cometeram.

- *Doutor Castor*

Episódio 1 – Nos tempos da malandragem: Castor é o chefe do bicho em Bangu, subúrbio do Rio. Com dinheiro sujo e violência, ele usa o time do Bangu e a escola de samba Mocidade para se promover.

Episódio 2 – Sonhar com rei dá leão: Após uma série de assassinatos, emerge a Cúpula do Jogo do Bicho. Em 1985, Castor sonha com um ano de glórias no samba e no futebol.

Episódio 3 – Capo de *tutti capi*: O chefão do bicho estende seus tentáculos sobre a política e as forças de segurança. O Bangu disputa a Libertadores e a Mocidade se torna protagonista no carnaval.

Episódio 4 – Todo carnaval tem seu fim: A Justiça fecha o cerco aos bicheiros e desvenda um grande esquema de corrupção. Castor se afasta do Bangu e da Mocidade.

Nesta série, o chefe da contravenção Castor de Andrade é apresentado desde sua origem familiar, num bairro da zona oeste carioca. Sua ascensão se dá através de ilicitudes à margem do Estado, mas perante ampla cobertura midiática. Por vaidade, Castor investe em clube de futebol e em escola de samba, se tornando patrono aclamado pela comunidade. A narrativa é linear, seguindo a cronologia dos fatos, visto que ele só é preso e condenado no último episódio. Mas, mesmo depois de sua prisão e morte, há um desfecho que confere importância a sua figura para o esporte e cultura popular, romantizando o crime organizado no encerramento da jornada do herói, ou neste caso do anti-herói.

Das quatro produções aqui analisadas, *Doutor Castor* é a que mais se diferencia por não se tratar de uma história sobre criança desaparecida. Ainda assim se justifica sua análise no trabalho, porque a obra mantém elementos factíveis com as demais, ao dramatizar a vida e os crimes do protagonista, tornando-o personagem de uma narrativa documental que envereda para a ficcionalização da vida real.

- *O desaparecimento de Madeleine McCann*
Episódio 1 - A Verdade Sufocada
Episódio 2 - Sob Suspeita
Episódio 3 - Pacto de Silêncio
Episódio 4 - Entre o Céu e a Terra
Episódio 5 - O Contra-Ataque
Episódio 6 - Lugares Sombrios
Episódio 7 - Verdade e Mentiras
Episódio 8 - Alguém Sabe

Os títulos de cada episódio já sugerem onde está o clímax. Mais uma vez se utiliza o recurso de reviravoltas para manter o suspense. Há linearidade na narração dos fatos, entretanto alguns desdobramentos são suprimidos da narrativa inicial, e só trazidos mais para frente, afim de garantir desfecho emotivo. No episódio 1, a história revela como Madeleine desapareceu de um resort no sul de Portugal enquanto seus pais jantavam. No episódio 2, os pais são apontados como suspeitos, o que só será desmentido no episódio 7, passando por periplos e demonstrações de calúnias públicas. A história real até hoje não teve desfecho, mas a série termina apresentando novas linhas de investigação e possibilidades de narrativas futuras.

- *Grégory*
Episódio 1 – Depois que um menino é encontrado morto em um rio, a polícia foca suas investigações nas ameaças anônimas sofridas pelos pais.
Episódio 2 – As suspeitas recaem sobre um membro afastado da família. Uma suposta testemunha começa a mudar sua versão, o que complica a investigação.
Episódio 3 – Novos investigadores recomeçam a busca pelo assassinato de Grégory do zero. Surgem suspeitas sobre a mãe do menino.
Episódio 4 – Abalada com a atitude de Jean-Marie e grávida, a mãe é perseguida pela imprensa e difamada pela opinião pública.
Episódio 5 – Um novo juiz assume o caso, mas uma série de equívocos prejudica suas tentativas de descobrir a verdade.

A história do garoto de 4 anos, assassinado em 1984, mostra como os pais, **Marie-Christine Chastant-Morano** e **Jean-Marie Villemin**, começam intensa procura por justiça. As atrapalhadas do juiz e a pressão da mídia apelativa são as “antagonistas” do enredo. Os pais, de vítimas, passam a vilões e, em vários momentos, se apresentam provas contundentes contra eles, algo que só se desfaz

no último episódio. Assim como em *O Caso Evandro* e *O desaparecimento de Madeleine McCann*, a emoção e o suspense dominam a narrativa aferindo grau de tensão com as reviravoltas possíveis do caso, também sem solução na realidade. No *O Caso Evandro*, o desfecho permite compreender que as acusadas (mãe e filha do ex-prefeito da cidade paranaense) são inocentes. Em *Madeleine McCann*, os pais também não têm envolvimento com o sumiço da filha.

A narrativa “vem mostrando, há tempo, que a realidade é uma construção e que há sempre um observador implicado a interferir na determinação de uma verdade⁵, fatores que a ciência nem sempre enfatizou” (GAI, 2009, p.144). A jornada do herói, vivenciada pelos pais das crianças ou pelo mafioso carioca, segue o mesmo roteiro que se presencia em narrativas ficcionais. O espectador, ainda que conheça o desfecho da história real, se envolve e torce pelo reconhecimento da justiça perante uma linha condutora que se impregna de elementos ficcionais – para ludibriar, entreter e iludir.

CONCLUSÃO

Com compromisso de exploração de verdades – no plural, os documentários são importante gênero de linguagem audiovisual, e se caracterizam por apresentarem uma visão da realidade por meio da junção de imagens e depoimentos diversos. Mesmo possuindo roteiro prévio, a obra documental não tem por base uma escrita planejada previamente, mas sim a construção por etapas, em processo de acordo com o andamento das pesquisas.

Analisamos *Doutor Castor* e *O Caso Evandro*, produções nacionais da Globoplay, e *O desaparecimento de Madeleine McCann* e *Grégory*, da Netflix. Chamamos aqui de documentários expandidos, por abrigarem um formato peculiar, que carregam consigo elementos da narrativa seriada, cabendo suas histórias em vários episódios sequenciais, muito bem amarrados, para que o público pratique *binge-watching*. Estes formatos atendem a uma maior procura por dramas personificados em histórias reais.

O documentário expandido se propõe um produto de entretenimento que possa mexer com a memória afetiva do público, porém também deseja averiguar novos dados que compõem determinado caso. Assim, é preciso entender essas obras na fronteira anterior à da ficção, pois não rompem com a realidade, mas se desgarram da base que sustenta o documentário clássico. Observa-se como estas produções surgem no mercado audiovisual já contaminadas por características antes impensadas para o gênero, o que exigirá novas análises futuras para que se certifique a evolução de tal tendência.

⁵ Dentro dessa discussão, utilizamos “verdade” como um conceito que atravessa diversas construções sociais e subjetividades, por isso “uma verdade” ou “várias verdades” possíveis. A construção da realidade se dá pela compreensão dessas verdades, não absolutas, mas passíveis de comunhão em um determinado grupo social.

REFERÊNCIAS

- BACCEGA, M. A. **Narrativa ficcional de televisão**: encontro com os temas sociais. *Comunicação & Educação*, (26), 2003.
- CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. 3ª edição. São Paulo: Editora JSN, 2009.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GAI, Eunice. Narrativas e conhecimento. **Revista Desenredo** – do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez. 2009.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, Vol. 3 Ano III, nº 1, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2006.
- HOSCH, William L. Netflix: American Company. In: **Encyclopaedia Britannica**. Online. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Netflix-Inc>>. Acesso em: 27/06/2020.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. Niterói: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, abril de 2013.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SACCOMORI, Camila. **Práticas de binge-watching na era digital**: novas experiências de consumo de seriados em maratonas no Netflix. 2016. 246 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: O imaginário e o poético nas ciências sociais. *Encontro da Anpocs*. Bauru, 2005.
- WILLIAMS, R. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. Trad. Márcio Serelle; Mário F. I. Viggiano. 1ª ed. São Paulo: Boitempo; BeloHorizonte, PUC-Minas. 2016.

EU SEI O QUE VOCÊS FIZERAM NO SERTÃO PASSADO A ASCENDÊNCIA DO CINEMA NOVO NA DIEGESE DE ONDE NASCEM OS FORTES

Aurora Almeida de Miranda Leão (UFJF)
PPGCOM/FAPEMIG

RESUMO

Uma matriz colonialista e patriarcal, que nos remete à Sociologia das Ausências (SANTOS, 2002). Um subtexto vigoroso, no qual pontificam violência, abuso de poder, machismo, corrupção. Esse é o discurso que aflora na construção diegética da série *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018). Partimos da pergunta “Como a narrativa revela ascendência na obra seminal de Euclides da Cunha e como a diegese remete a filmes emblemáticos do Cinema Novo?”, objetivando investigar o quanto essas matrizes discursivas detectadas pelo escritor no início do século XX e destacadas nos filmes do movimento nascido nos anos de 1960, permanecem neste século XXI com impressionante atualidade. Para tanto, selecionamos cenas e imagens significativas para serem analisadas a partir de metodologia híbrida que une as propostas de MACHADO (2012), MOTTA (2013) e MACIEL (2017). A história tem roteiro da dupla George Moura e Sérgio Goldenberg, com direção de fotografia de Walter Carvalho e direção artística de José Luiz Villamarim, e conta 53 capítulos. Entendemos que o ambiente da narrativa funciona como diminuta sucursal da nação, no seio da qual há uma confluência ininterrupta de problemas, bastante conhecidos da urbanidade, a se suceder em diuturna proliferação: desvios de verbas, desmandos, aviltamento da condição humana, traições de todo tipo, preconceitos, injúrias, abusos sexuais, condutas abjetas da classe política, e descabros éticos e morais que parecem refletir exatamente uma disparidade social, semelhante à apontada em *Os sertões* (1902), e depois levada ao ecrã, permanecendo com notória atualidade, conforme estampado cotidianamente pela imprensa, em suas diferentes configurações. Nossa hipótese é de que o enredo ficcional referenda a matriz euclidiana, integra-se à literacia fílmica – da qual o Cinema Novo é marco incontestado -, mas também convoca ressignificações para esse cronotopo (BAKHTIN, 1997), ainda mais evidentes se nos valem da perspectiva de gênero (SCOTT, 1989) para desvelar novas composições para o feminino e o masculino representados na obra.

Palavras-chaves: Onde nascem os fortes. Cinema Novo. Euclides da Cunha. Diegese. Sertão.

INTRODUÇÃO

Este artigo traz breve análise sobre a construção diegética da supersérie *Onde nascem os fortes*, exibida pela TV Globo em 2018, somando 53 capítulos. O sertão nordestino é o epicentro. Durante toda a narrativa, uma violência perpassa a trama e aciona uma dialogia com o tripé colonialismo-patriarcado-capitalismo, assente na Sociologia das Ausências (2002) conforme indica o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2004).

Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, com colaboração de Flávio Araújo, Mariana Mesquita e Cláudia Jovi, a série é ambientada no cariri paraibano, onde o elenco e a produção moraram por quatro meses, somando tempo de preparação e gravação. Assinam a direção, Walter Carvalho e Isabella Teixeira, cabendo a José Luiz Villamarim a direção artística, e a direção-geral a Luísa Lima. O elenco conta com Patrícia Pillar, Fábio Assunção, Alexandre Nero, Enrique Diaz, Alice Wegmann, Gabriel Leone, Irandhir Santos, José Dumont, Camila Márdila, Lee Taylor e Jesuíta Barbosa. Durante toda a narrativa, mãe e filha são atormentadas pelo sumiço de Nonato (Marco Pigossi) e precisam enfrentar a sequidão do solo esturricado do sertão nordestino em busca da vítima, história de grande repercussão desde a estreia¹:

Logo em seu primeiro capítulo, a obra de George Moura e Sérgio Goldenberg exibiu um excepcional modo de dramaturgia, apresentando a trama de cara e com uma condução impecável, ficou claro que estávamos diante de algo inovador. (FELIPE, 2018).

Segundo o professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2006), o Nordeste “não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas, primordialmente, como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudounidade cultural, geográfica e étnica” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p.23). No caso deste estudo, o território nordestino tem crucial relevância porque ele funciona como cronotopo² da obra. Mais ainda, *Onde nascem os fortes* assume o sertão como microcosmo do país: ali assoma uma série de problemas estruturais muito presentes no cotidiano brasileiro deste século XXI. Estão lá a estrutura patriarcal, a violência e suas garras, o machismo estrutural, a intolerância, a soberba do poder econômico, a truculência da política, a relação promíscua entre estado e instituições, um delegado venal, uma polícia corrompida, um juiz corruptor, os fora-da-lei, uma sexualidade opressiva e toda uma configuração colonialista, reforçadora de padrões normativos hegemônicos e invisibilizadores da diversidade.

Imersa nesse ambiente polissêmico, avulta a riqueza da realização audiovisual, com instigante construção imagética, permeada por eloquente trilha sonora e cenas de grande potencial discursivo. Foi o estranhamento provocado pela linguagem disruptiva trazida pela obra o motivo primeiro a mobilizar esta análise, objetivando esmiuçar os passos de sua construção para tentar compreender os alicerces do discurso televisual. Este é permeado de muitas vozes, aqui entendidas como a *mise-en-scène*, a luz, a fotografia, a paleta de cores, os figurinos, a escolha dos atores, os nomes dos personagens, a sintaxe entre eles e, sobretudo, o espaço no qual o enredo se desenvolve.

¹ Ver crítica “Onde nascem os fortes marca época com elenco impecável e trama inovadora”. Disponível em <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/artigos/2018/07/critica-onde-nascem-os-fortes-marca-epoca-com-elenco-impecavel-e-trama-inovadora>

² Cronotopo é o termo criado pelo teórico Mikhail Bakhtin (2003) para falar da interdependência tempo-espaço e o quanto essa relação interfere na construção narrativa. Assim, o tempo influi na vida dos personagens, os quais, por sua vez, modificam o espaço num movimento dialógico em permanente mudança.

FILIAÇÃO NARRATIVA

A supersérie de 2018 da TV Globo desperta atenção a partir do nome: quando se pensa ou olha-se para imagens do sertão, sendo esse espaço assemelhado imagetivamente ao interior nordestino, imediatamente vem à mente da maioria a assertiva “O sertanejo é antes de tudo um forte”. A frase é a mais conhecida do livro seminal de Euclides da Cunha (*Os sertões*, 1902) e tem incontestável influência sobre o título. A história acontece na fictícia cidade de Sertão, onde a truculência do patriarcado e a arrogância do machismo dão as cartas e parecem ter total domínio do espaço.

Entretanto, ao adentrar a construção narrativa com perspicácia e atenção é possível perceber um protagonismo feminino, sutil e instigante, a se espalhar pelas mais diversas sequências. Isso está na criação de George Moura, Sérgio Goldenberg, Walter Carvalho e José Luiz Villamarim, escrita originalmente para exibição na tevê aberta e capaz de prospectar um diálogo semiótico com *Os sertões* (CUNHA, 1902).

Nesse sentido, a afirmação de Mikhail Bakhtin (2011) é providencial:

A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2011, p. 279).

Para além disso, também cabe destacar os conceitos de dialogia, cronotopo e intertextualidade (BAKHTIN, 2011). De Bourdieu (2004), as noções de violência simbólica e dominação masculina, as quais remetem também a de machismo invisível, cunhado pela pesquisadora mexicana Marina Castañeda (2019). Também são úteis as conceituações de colonialismo, patriarcado, desvirilização, Nordeste e sertanejo, a partir do entendimento de Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2006), ao mesmo tempo em que a memória teleafetiva (BREISSAN JR, 2017) se entrelaça com a linha abissal e a Sociologia das Ausências, conforme indica Boaventura de Sousa Santos (SANTOS, 2004).

A percepção do semiárido como região assolada pela pobreza, a seca, a fome, o calor, o sol, o sofrimento, o insólito, é bem marcada na produção audiovisual brasileira. A cinematografia tentou por anos fomentar uma identidade nacional, mas ancorada no modelo clássico do cinema americano, logo, não podia ir muito adiante no seu intento. Até que, no início da década de 1960, o Cinema Novo surgiu - e tem como marco o lançamento do documentário do paraibano Linduarte Noronha, *Aruanda* -, e foi além: seus criadores queriam não só mostrar a cultura popular e os costumes da gente nordestina, mas sim projetar sua potencialidade vivendo entrelaçada com carências e dificuldades, objetivando causar a reflexividade do espectador, evidenciando o subdesenvolvimento ao qual estava submetida grande parcela da população. Os cineastas acreditavam que, ao ver-se na tela, o povo poderia rebelar-se: mais que espelho social e fonte de expressão da cultura, o cinema era pensado como fonte de desalienação popular: “A eclosão do Cinema Novo marca a entrada do cinema brasileiro em uma nova concepção ideológica do ato de fazer cinema: a ‘realidade brasileira’ e não mais a sua idealização, deve ser mostrada nas telas”. (DEBS, 2010, p. 84).

Porém, antes de chegar ao ecrã, esse sítio foi gestado por vários discursos (regionalista, tradicionalista, político, técnico e literário), criadores da sinonímia Nordeste x Sertão, a qual é responsável por uma ideia estereotipada da região, até hoje preponderante no imaginário nacional. Sabe-se, ademais, que antes da materialidade alcançada através do telão, o espaço sertanejo já era bem visitado pela literatura com diversos autores que alcançaram enorme visibilidade com suas obras:

José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre e Jorge Amado são alguns desses.

Em relação à construção de personagens, o clássico *Grande sertão, veredas* (1956) de Guimarães Rosa (1908-1967), joga luzes sobre a necessidade de olhar a perspectiva de gênero (SCOTT, 1989) de outra forma através de *Diadorim*. Nesse romance, por muitos considerado o mais importante da Literatura Brasileira, o autor já pontua as categorizações existenciais como dizibilidades construídas e, portanto, assinala as classificações sociais de gênero como mutáveis.

Lembrar do *Grande Sertão, Veredas* é muito providencial porque o objeto desta análise dialoga diretamente com o legado do escritor mineiro por causa da questão de gênero. No entanto, cabe ressaltar o pioneirismo do escritor cearense Adolpho Caminha (1867-1897), o primeiro a colocar a questão da homoafetividade na literatura brasileira, por um viés naturalista. Isso em 1895 quando do lançamento de *O bom crioulo*³. Essa ousadia de Caminha fez com que, por muito tempo, seu legado fosse menosprezado. Até então dada como monolítica a problemática da diversidade de gênero, ali aparece uma reflexão inaugural questionadora do dogmatismo quanto às possibilidades do encontro amoroso. O algo a mais em Guimarães Rosa é que, na narrativa de autoria do autor mineiro, a temática é centrada no sertão.

No caso da teleficção *Onde nascem os fortes*, essa perspectiva do gênero como construção social (SCOTT, 1989) é muito evidente: no roteiro, encontram-se homens que choram, que se emocionam, que demonstram sentimentos. A construção diegética mostra homens que vestem rosa e não agredem, homens que amam e respeitam mulheres, há homem trans e até um líder messiânico que entrega sua liderança a uma mulher, declarando acreditar que são as mulheres que podem e devem estar à frente da construção de um novo modelo social.

Essa percepção filia a série a um contexto semelhante ao descrito pelo ensaísta Antônio Cândido (2007) como um sistema literário. Ou seja: a série configura uma linhagem sintagmática importante, compondo uma literacia em cujo bojo há várias obras paradigmáticas nas quais o sertão é o ambiente narrativo. Essa ascendência define um caminho solidamente lastreado, o qual muito ganha quando chega ao audiovisual pelo acréscimo óbvio da imagem.

Ao ancorar na teledramaturgia, esse traçado dramático ganha ainda mais força pelo alcance estrondoso da televisão. Assim, *Onde nascem os fortes* integra um escopo semântico evidenciador da pertinência analítica de Cândido (2007) com a sua teoria de configuração de um sistema de fruição ficcional.

A existência de um sistema literário depende de "conjunto de autores conscientes do seu papel", "um conjunto de receptores formando diferentes públicos" e uma "linguagem traduzida em estilo" (CÂNDIDO, 2007, p. 25).

Posto isso, lembramos da afirmação de Zygmunt Bauman (2001): “A pluralidade sempre existiu, o que muda são as formas de lidar com essa pluralidade” (p.10), para assinalar o quanto a ideia de sertão também é mutável, logo sua representação pelo audiovisual também tornou-se plural e seguimos tentando desvelar o quanto a série em estudo também opera contribuindo para afirmar mudanças na forma de mostrar esse lugar. Nesse sentido, é importante destacar algumas

³ Um dos livros mais polêmicos do escritor cearense, no qual ele narra em detalhes os ambientes e a sociedade, considerada “hipócrita”, descrevendo o quanto isso pode enfraquecer o caráter e influenciar as pessoas. Narrado em terceira pessoa, o foco é um triângulo amoroso entre dois marinheiros e uma prostituta. Disponível em <https://www.infoescola.com/livros/o-bom-crioulo/>. Acesso em 10 out 2021.

considerações da pesquisadora Walnice Nogueira Galvão (2004), as quais colaboram fortemente para essa linha de raciocínio:

O Regionalismo foi marca de fábrica do Cinema Novo, em sua projeção planetária nos anos de 1960, quando as câmeras invadiram o sertão e elegeram como ícones os sertanejos, especialmente o cangaceiro, simbolizando o oprimido que lutava contra seus grilhões. Filmes admiráveis hauriram em fontes regionalistas os enredos, as personagens, a paisagem calcinada da caatinga. Num período de pouco mais de ano, entre 1963 e 1965, quatro grandes filmes - *Vidas secas* (Graciliano Ramos), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Euclides da Cunha, Guimarães Rosa e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego), *A hora e vez de Augusto Matraga* (Guimarães Rosa) e *Os fuzis* - disputaram não só o favor do público como os prêmios locais e internacionais¹. Entretanto, não foi o cinema que conferiu ao sertanejo estatura de herói épico: ela já se encontra em Euclides da Cunha, em Guimarães Rosa, no Fabiano de *Vidas secas* e no folheto de cordel. (GALVÃO, p. 1 e 2, 2004).

Porém, há diversos estudos a mostrar que o Nordeste só assim passou a ser chamado na década de 1920, como tão bem corroboram as pesquisas do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2006). Nesse viés, assim como o conceito de Nordeste foi construído ao longo de décadas, igualmente o foi o de seu habitante:

O nordestino será inventado, será definido em seus traços físicos e psicológicos, em grande medida, pela produção cultural e artística vinculada a este movimento. Nos anos 30, com a publicação das obras clássicas da sociologia nacional de Gilberto Freyre, e de toda uma produção artística, literária e ensaística sob sua inspiração e patrocínio, a figura do nordestino se afirmará definitivamente, como um tipo regional brasileiro (ALBUQUERQUE JR, 2006, p. 146).

Por esse caminho, acreditamos propício indicar que entendemos o sertão como linha abissal (SANTOS, 2004) fundante na construção do cronotopo da narrativa, sendo que, a partir disso, o espaço geográfico e a memória cultural nos parecem determinantes para a presença da violência simbólica (BOURDIEU, 2004). Esta se traduz na obra pela notória estrutura patriarcal e colonialista, da qual derivam o machismo, a opressão contra as mulheres, a veia corruptora do poder econômico e a truculência do mais forte sobre o mais fraco, essenciais na delimitação do problema.

METODOLOGIA

Para melhor explicitar as percepções aqui expostas, é apropriado tomar conhecimento de estudos antecedentes, desveladores dessa trilha. Para fazer isso, o percurso metodológico baseia-se na proposta de MOTTA (2013), da qual consta um itinerário de sete movimentos a seguir. Segundo o teórico, deve-se proceder a uma desconstrução do objeto em estudo para melhor apreendê-lo. No caso presente, a opção foi focar em apenas quatro desses: personagens, estratégias, clímax (MACIEL, 2017) e metanarrativa. Da proposta de Juremir Machado (2012), conhecida como ADI (Análise Discursiva de Imaginários) ou TI (Tecnologias do Imaginário), segue-se os três passos: Estranhamento, Entranhamento e Desvelamento.

Conhecer como essas concepções identitárias aparecem no constructo audiovisual de *Onde nascem os fortes* é fulcral para buscar resposta à indagação inicial. Para tanto, indica-se a metodologia de forma mais clara no gráfico seguinte:

Figura 2 – Metodologia une Análise da Narrativa e Análise Discursiva de Imaginários



Fonte: criação da autora.

RESULTADOS

No caso de *Onde nascem*, chegamos até agora às seguintes percepções: os autores - inspirados pelo modo de construção da narrativa de *Os sertões* (1902) -, construíram o roteiro fundamentado numa trilogia análoga. Se, no livro-reportagem do escritor fluminense, a tríade está centrada em Terra-Homem-Luta, aqui também acontece o mesmo, com ressignificações em cada um desses elementos, sendo a mais visível a que se refere à luta (no caso da série, obviamente não se fala de Canudos).

O ataque ou ponto inaugural é muito claro: a morte de Nonato, a partir da qual toda a trama é desenvolvida. Outrossim, estabelecido esse ponto inicial, fica por conseguinte muito bem definido o clímax, atendendo ao princípio fundamental para a construção de um roteiro eficiente, segundo MACIEL (2017). Seguindo adiante, temos o miolo, a substância da narrativa, que é o desenvolvimento do enredo, o qual nos causou o estranhamento inicial (fase 1 da ADI) e nos conduziu ao entranhamento em busca dos imaginários (MACHADO, 2012).

Nessa procura, passamos por vários momentos da narrativa e vamos focar no entendimento das personagens e da configuração criada para o sertão, munida de indagações como: Que sertão é esse? Quais são os imaginários ligados a esse sertão? O que há no sertão mostrado que remonta ao sertão percebido por Euclides e o que há de ressignificação nesse ambiente?

Nas personagens, as configurações dividem-se em alguns estereótipos (o vilão, o mocinho, o capanga, a ingênua, a despudorada) e outros com rupturas nos padrões tradicionais: a protagonista é uma anti-heroína, que atravessa uma complexa jornada; as mães, apresentam diferenças no papel conservador; há uma transgênero, que a noite é a atração do show da boate local; homens que integram um bando do sertão e ficam muito bem sendo comandados por uma mulher; e um líder messiânico, claramente inspirado em Antônio Conselheiro, o qual termina por consagrar a uma mulher a liderança da comunidade local, que vivia de modo coletivo, numa alusão ao que havia em Belo Monte (Bahia) e no Caldeirão do beato José Lourenço (Ceará), por exemplo.

Outrossim, é sabido que a identidade brasileira ganha corpo e se firma não apenas por meio da literatura, mas também, e talvez principalmente, pelas imagens vistas por milhões de brasileiros nas telas de televisão, como afirma Maria Cristina Palma Mungiolli (2006).

Em *Onde nascem os fortes*, as principais influências ou inspirações nos parecem ser *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; a sinonímia Nordeste e Sertão, conforme aponta Albuquerque Jr (2001); a paleta de cores terrosas e sombrias utilizada na constituição das cenas e figurinos; uma fotografia que destaca a iluminação solar e sua potência quando o discurso que se quer enfatizar é o

do movimento contrário ao estabelecido, e sombria quando é interesse destacar a tríade (colonialismo, patriarcado, capitalismo) da linha abissal; a maquiagem quase ausente; o recurso à literacia, através do qual há releitura de tomadas, citações de enquadramentos usados anteriormente, dialogia entre personagens similares; padrões de comportamento assemelhados, e parâmetros reavivados de mulheres guerreiras, mães e/ou jovens libertárias, bem como personagens masculinas sórdidas, vis, anacrônicas, também são redimensionadas na supersérie.

Figura 2: Sertão nordestino tem amplo destaque na narrativa



Fonte: <https://gshow.globo.com/>

Os criadores de *Onde nascem os fortes* se valem de tudo isso para elaborar uma narrativa na qual o interior nordestino, definido por Euclides como Brasil Profundo, ganha destaque cronotópico, interferindo no tempo e na vida de seus habitantes, ao mesmo tempo em que estes, num movimento de retroalimentação, modificam o espaço territorial e predisõem novas temporalidades. Desse modo, a história dos irmãos gêmeos que se embrenham pelo sertão em busca de aventuras; a do empresário que permanece no seu rincão porque acredita torná-lo exemplo de progresso; e a do juiz corruptor e assassino, parecem propícias para promover reflexões sobre questões políticas estruturais brasileiras, num deslocamento da problemática nacional para a sertanidade. Sendo ademais Sertão o nome da cidade fictícia, essa escolha opera no sentido de afirmar a cruel permanência no sertão, de qualquer cidade nordestina, de um nicho de miséria, fome, corrupção, coronelismo, preconceitos de toda ordem, descaso com saúde, educação e demais políticas públicas, como já detectara Euclides em sua obra de 1902.

Esse desenho cênico é opção bastante ousada, sobretudo se pensarmos que a obra foi produzida e exibida em ano de eleições majoritárias no Brasil, num tempo em que a velocidade das inovações tecnológicas, do movimento contínuo de informações, das *fake news*, dos *podcasts* e de outras invenções da contemporaneidade, esboçam-se em franca oposição ao ambiente narrativo. A ousadia é clara e talvez um dos propósitos seja mostrar o quanto o país ainda registra um enorme contingente vivendo à margem (conforme esboça a Sociologia das Ausências, de Boaventura) dessas tantas inovações, e o quão de ignóbil há nisso, com milhares vivendo sem sequer ter acesso a questões básicas como saneamento, saúde, educação e políticas públicas necessárias.

Assim, ao compor o universo diegético, autoria e direção criam cenário propício para uma vasta produção de sentidos, fazendo ecoar indagações como: a cidade de Sertão seria a metáfora de

um país perdido em meio a degradação de perspectivas políticas construtivas e a aridez da esperança que parece ser preponderante? As imagens fotográficas e as situações dramáticas que dialogam com outras obras podem corroborar o mito do eterno retorno ou são apenas digressões em meio à avalanche de imagens descartáveis a nos ‘perseguir’ cotidianamente via redes sociais, sites e plataformas digitais?

São questões que nos interpelam agora, deixadas ao leitor ou possíveis dialoguistas para que nos ajudem a elaborar como partes da construção narrativa, as quais agigantam a obra, uma vez que a criação artística é tão maior e mais rica quanto mais sentidos impulsionar e quanto mais releituras permitir.

REFERÊNCIAS

Albuquerque, J. D. M. **Nordestino**: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino. Maceió: Editora Catavento, 2003.

Albuquerque, J. D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Brasil: Cortez, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRESSAN JR., Mário Abel. **A memória afetiva e os telespectadores**: um estudo do Canal Viva. Porto Alegre: PUCRS, 2017.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 11ª edição, 2007.

CASTAÑEDA, Marina. **El machismo invisible**. México: Debolsillo, 2019.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: editora Martín Claret, 2017.

DEBS, Sylvie. **Os mitos do sertão**: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Euclidiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MACHADO, Juremir. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2003.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

MUNGIOLI, M. C. P. **Minissérie Grande sertão: veredas**. 2006. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.27.2006.tde-11052009-153059.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: SANTOS, B.S. (org.), **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez Editora, 777-821, 2004.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. São Paulo: USP, 1989. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf. Acesso em 10 out 2021.

EU, TU, ELE/A, NÓS, VÓS, ELES/AS; REVISITANDO A POÉTICA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS: INTERFACES DO "ÚLTIMO ATO"

Miriam Araujo Nascimento (UFBA/UNEB)¹

RESUMO

O estudo em questão destaca implicações da Arte na Educação de Jovens e Adultos – EJA. Este tem como proposta revisar e apresentar reflexões sobre a poética da criação artística na Educação de Jovens e Adultos, dando continuidade à pesquisa de contextualização conceitual, base epistemológica desenvolvida a partir de um estudo de caso múltiplo a respeito do potencial de criatividade dos estudantes da EJA. Para tanto, o estudo aqui proposto tem como objetivo compartilhar parte dos aprendizados, vivências, experiências e métodos desenvolvidos ao longo dessa pesquisa. Com o estudo observamos que o criar na Educação de Jovens e Adultos perpassa, sobretudo, por questões que envolvem historicidade, comunicação, expressão de subjetividades, acessibilidade e impacto social. As enunciações expressas neste estudo evidenciam que as interfaces geradoras de sentidos na EJA compõem-se nas interconexões, vivências, diálogos dos diversos percursos formativos e relacionadas com a própria dinâmica do viver. Assim, como um "último ato", novas proposições artísticas/estéticas surgem, sugerem, e permeiam diferentes linguagens artísticas de forma poética, criativa e ao mesmo tempo lúdica. Para garantir uma compreensão deste estudo subdividimos o texto em quatro seções: Educação de Jovens e Adultos e Artes Visuais; Metodologias Dinâmicas na EJA; Processos criativos e interfaces geradoras de sentidos; Possibilidades de transformação, crescimento e maturação humana. Pensadores como Barbosa (2003), Amorim (2012), Santaella (2001), Barcelos (2010), Ostrower (1987), Freire (1983), Domingues (2003), Poissant (2009), Dantas (2012) e Sogabe (2013) embasam este estudo que expõe discussões acerca do gerir e gerar possibilidades com a Arte na Educação de Jovens e Adultos.

Palavras-chaves: Artes Visuais. Educação de Jovens e Adultos. Poética da Criação Artística.

¹ Mestra Profissional em Educação de Jovens e Adultos (MPEJA - UNEB); Especialista em Arte Educação e Linguagens artísticas contemporâneas (UFBA)

INTRODUÇÃO

Pensar sobre Arte na Educação é ponderar sobre a nossa própria história. É visitar e/ ou revisitar cenários de interações sociais, trocas culturais, vivências e experiências; é criar possibilidades de conhecer o educando, e contribuir para que este possa desenvolver saberes indispensáveis à sua formação. Quando falamos da Arte na Educação de Jovens e Adultos – EJA – esta ideia intensifica-se ainda mais, pois, a EJA é uma modalidade de ensino composta sobretudo por sujeitos que já sofreram ou se encontram imersos em algum tipo de vulnerabilidade social. Todavia, não cabe a Arte na EJA criar formas de alfabetizar aqueles que não tiveram a oportunidade de estudar em fluxo regular, mas propor que jovens, adultos e idosos valorizem suas experiências vividas e se expressem de modo sensível e lógico ao mesmo tempo criando um sentido para o próprio viver. Arte/Educação na EJA envolve outras dimensões que ultrapassam a questão educacional. Desenvolver estudos sobre esta modalidade de ensino requer essa consciência.

Este estudo integra a pesquisa de cunho qualitativo com alguns aspectos quantitativos desenvolvida junto ao Mestrado Profissional em Educação de Jovens e Adultos – MPEJA. Nesta pesquisa por meio de um estudo de caso múltiplo procurou-se identificar qual a importância que a Arte tem na construção do conhecimento do educando da Educação de Jovens e Adultos nas escolas públicas estaduais e municipais de Salvador, cuja finalidade foi fomentar a reflexão a respeito da arte, da criação e dos processos criativos na Educação de Jovens e Adultos, destacando implicações no currículo e na metodologia de ensino desta modalidade de ensino. Este artigo apresenta dados atualizados.

As enunciações expressas aqui evidenciam que as interfaces geradoras de sentidos na EJA compõem-se nas interconexões, vivências, diálogos dos diversos percursos formativos e relacionadas com a própria dinâmica do viver. Assim, como um "último ato", novas proposições artísticas/estéticas surgem, sugerem, e permeiam diferentes linguagens artísticas de forma poética, criativa e ao mesmo tempo lúdica. Neste sentido, é essencial que o professor que atua na EJA resgate junto aos educandos suas histórias de vida, seus saberes, e suas experiências para além da alfabetização. Lidar com a Educação de Jovens, Adultos e Idosos é, de certa maneira um ato de amor.

Amar... Eis uma virtude tão necessária no mundo atual. Amor e Coragem são essenciais, sobretudo quando se fala em Educação. Já dizia o mestre Paulo Freire (1983, p. 104) "Educar é um ato de amor" e "amar exige coragem". Assim sendo, tecemos este texto de modo poético, crítico e reflexivo. Eu, Tu, Ele/a, Nós, Vós, Eles/as; revisitando a Poética da Criação Artística na Educação de Jovens e Adultos: Interfaces do "Último Ato" é um texto que fala de amor e de vida.

EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS E ARTES VISUAIS

Antes de iniciarmos nossas reflexões a respeito da Educação de Jovens e Adultos e sua relação com as artes visuais, faz-se necessário compreender o que é EJA e quem de fato são os seus sujeitos. A Secretaria Municipal de Educação da cidade do Salvador – SMED – caracteriza a EJA como uma modalidade de ensino a qual “compreende os processos educativos, vivenciados pelos sujeitos, educandos, em contextos formativos e de trabalho nos diferentes espaços e tempos humanos ao longo da vida” (SALVADOR, 2021). Corroborando a Secretaria Estadual de Educação da Bahia – SEC/BA expõe que a EJA caracteriza-se como “educação pública para pessoas com experiências diferenciadas de vida e de trabalho. É uma modalidade da Educação Básica que garante a jovens e adultos (a partir de 15 anos) o direito à formação na especificidade de seu tempo humano e assegura-lhes a permanência e a continuidade dos estudos ao longo da vida”.

Em 14 de dezembro de 2018 foi homologado um documento que visa competências gerais para a Educação Básica, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Este documento, contudo, não apresenta considerações específicas para a EJA, a disposição desta, todavia, procura atender conformidades descritas no Parecer CNE/CEB nº 11, de 07 de junho de 2000; na Resolução CNE/CEB nº 1, de 5 de julho de 2000 que estabelecem as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação de Jovens e Adultos e; da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9394/96 (LDB), Art. 37, Seção V, redação dada pela Lei nº 13632, de 2018, onde se lê: a Educação de Jovens e Adultos será destinada àqueles que não tiveram acesso ou continuidade de estudos nos ensinos fundamental e médio na idade própria e constituirá instrumento para a educação e a aprendizagem ao longo da vida. Dados referentes à EJA em Salvador na rede pública de ensino estadual ou municipal vêm sendo constantemente atualizados.

A EJA na rede municipal está regulamentada pela Resolução do Conselho Municipal de Educação (CME) nº 41 de 10 dezembro de 2013, cuja Instrução Normativa está estabelecida pela portaria nº 003 de 07 de janeiro de 2014 e a matriz curricular da portaria nº 251 de 07 de julho de 2015 (BRASIL, 2021). Além disso, o Programa de Alfabetização de Jovens e Adultos – Salvador Cidade das Letras integra a política pública da EJA da SMED em consonância com os objetivos e metas do Plano Municipal de Educação 2010-2020 e com a Lei Orgânica do Município de Salvador, que no Art. 200, estabelece “o Município manterá programa para erradicação do analfabetismo” (SALVADOR, 2006, p.62). Na rede estadual segue orientações da Política de Educação de Jovens e Adultos para a Educação Básica da Rede Estadual (2009), das Orientações Curriculares para o Ensino Médio (2015), e de documentos norteadores emitidos pelo Ministério da Educação – MEC a respeito da EJA.

Em Salvador a matrícula dos estudantes na Educação de Jovens e Adultos é feita considerando-se a idade mínima de 15 anos completos, o nível de aprendizagem e a trajetória que o estudante já tem na EJA ou em outras modalidades educacionais tendo em vista o aproveitamento dos estudos já realizados, relacionando-os aos Segmentos na rede municipal, ou aos Tempos Formativos na rede estadual. Na rede municipal a Arte é oferecida no 2º Segmento da Educação de Jovens e Adultos – EJA II – equivalente ao ensino fundamental II. Este Segmento apresenta uma Estrutura Curricular com duração de dois anos e composição semestral, com avaliação no processo e aprovação em todos os componentes curriculares da etapa, como propõe a SEMEC (2009). A estrutura curricular esta organizada por área do conhecimento no 1º Segmento e por componente curricular no 2º Segmento. A Arte compõe a área de linguagens. A Figura 1 mostra como a Arte está organizada na Educação de Jovens e Adultos da rede municipal:

Figura 1 – Arte e outros Componentes Curriculares do 2º Segmento da EJA - 2021

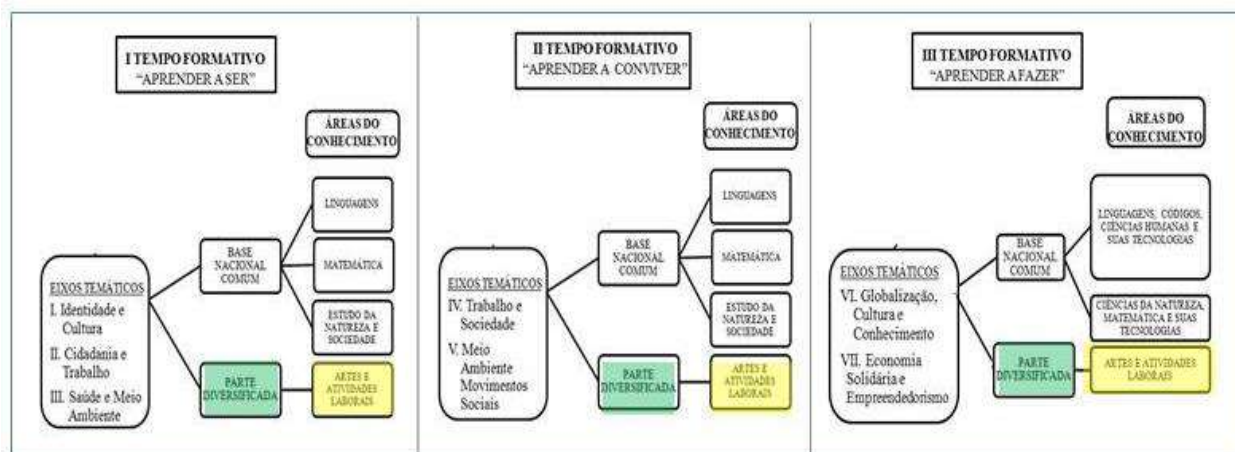
MATRIZ CURRICULAR EJA II						
2º SEGMENTO DA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS						
Dias Letivos: 200 Semanas letivas: 40 Dias Semanais: 05 Duração hora/aula: 50 min - 5 tempos pedagógicos (diários)						
COMPONENTES CURRICULARES		Tempo de Aprendizagem IV		Tempo de Aprendizagem V		
		SEMANAL	ANUAL	SEMANAL	ANUAL	
Base Nacional Comum e Diversificada	Área I Linguagens	Língua Portuguesa	4	160	4	160
		Educação Física	2	80	2	80
		Arte	2	80	2	80
		Língua Estrangeira Moderna	2	80	2	80
	Área II Matemática	Matemática	4	160	4	160
	Área III Ciências da Natureza	Ciências	2	80	2	80
	Área IV Ciências Humanas	História	2	80	2	80
	Carga horária		20	800	20	800
Carga horária total		1600				

Fonte: Elaborado pela autora com base na matriz curricular do município, 2021

Como podemos notar a área I Linguagens compreende os componentes curriculares: Língua Portuguesa, Educação Física, Arte e Língua Estrangeira Moderna; a área II Matemática; a área III Ciências da Natureza – Ciências; a área IV Ciências Humanas – História e Geografia. Na rede estadual estabeleceu-se a Portaria Nº 1.128 de janeiro de 2010 que versa sobre uma Educação de Jovens e Adultos, e é atendida pela Política da EJA na rede estadual fomentada em 2009. Esta política objetiva colaborar para formar os sujeitos da EJA por áreas do conhecimento, nesta a Arte compõe a parte diversificada e recebe o nome de Artes e Atividades Laborais.

A matriz curricular esta estruturada em Tempos Formativos I, II e III, estes são cursos de matrícula anual, nos quais as aulas são presenciais e exigem frequência diária. O currículo é organizado em eixos temáticos, temas geradores e áreas de conhecimento. O centro do processo de formação são as experiências de vida e estratégias de sobrevivência dos sujeitos jovens, adultos e idosos. O curso total é composto de três (03) segmentos distribuídos ao longo de sete (07) anos: 1º Tempo Formativo (equivale ao 1º segmento da educação fundamental) ; 2º Tempo Formativo (equivale ao 2º segmento da educação fundamental); 3º Tempo Formativo (equivale ao ensino médio). Na rede estadual a Proposta Curricular para a EJA esta estruturada como mostra a Figura 2:

Figura 2 – Matriz Curricular da EJA na rede estadual de ensino – 2009/2021



Fonte: Elaborado pela autora com base na Política de EJA da Rede Estadual (BAHIA, 2009), 2021

Na organização curricular da rede estadual a Arte está presente em todos os tempos formativos, porém como componente curricular diversificado. Além dessa matriz curricular que compõe a EJA em Salvador, outros aspectos devem ser levados em conta especialmente quando nos referimos à relação entre a Educação de Jovens e Adultos e a Arte. Este componente curricular pode ser lecionado por educadores com formação em artes visuais, música, dança ou teatro. Atualmente diversas propostas pedagógicas e projetos estão sendo desenvolvidos tanto pelo Estado como pelo Município envolvendo a EJA e a Arte. Cujos objetivos e metas se assentam, sobretudo em garantir o atendimento às necessidades dos educandos na apropriação dos conhecimentos, habilidades, competências e tecnologias, e, além disso, em desenvolver uma educação contextualizada na experiência, interesses e condições de vida e trabalho e nas trajetórias de aprendizado individuais dos educandos (SALVADOR, 2005).

Vale lembrar as palavras de Valdo Barcelos (2010, p. 94): “a escola é [...] um dos territórios da experiência humana sensível. Um lugar de palavras, de gestos, de silêncios e de atitudes. Um território de experiências vivas e vividas. Lugar onde conhecimentos e saberes se encontram, se confrontam, se antropofagiam ou se anulam”. Nascimento (2015, p. 48) também afirma que “o espaço da escola, deve estar voltado não apenas para iniciativas de alfabetização, mas, sobretudo, de crescimento pessoal, de valorização de suas experiências e de suas vivências”. Amorim (2012), versando sobre o “*processo de reinvenção da escola*” ressalta que “[...] é nesse processo de querer ser feliz que se encontra a chave para que indivíduos e escolas trabalhem, de maneira dinâmica, os fatores objetivos e emocionais que ajudam na formação de crianças, jovens e adultos” (AMORIM, 2012, p. 44). Logo, é neste lugar, entrelaçando dinâmica da vida com dimensão humana que a poética da criação artística se desenvolve. Daí a necessidade de desenvolver metodologias dinâmicas e criativas na EJA.

METODOLOGIAS DINÂMICAS NA EJA

Metodologia: questão chave quando falamos em EJA. A pesquisadora Nascimento (2015, p. 90) afirma que “toda metodologia de ensino na Educação de Jovens e Adultos deve visar pelo menos três aspectos principais: elevação da qualidade nas aprendizagens; potencialização dos saberes, e construção de um novo conhecimento”.

A metodologia é um procedimento utilizado pelo professor para possibilitar que cada educando construa, produza, crie e comunique conhecimentos. Por meio da metodologia o professor permite que haja uma potencialização dos saberes, e que através dessa cada educando explicita um novo conhecimento. A constituição de conhecimentos nos dias atuais quer na Arte/Educação, quer em outros campos do conhecimento, cada um dentro das suas especificidades, coloca em pauta as interrelações dos diversos saberes e as questões existenciais que envolvem a vida dos sujeitos (BARBOSA, 2003).

A poética da criação na EJA é regida continuamente pela relação de dialogicidade entre os sujeitos, pela política, e pela capacidade de criação e de transformação, como um processo tecnológico, estético, artístico, educativo e lúdico ao mesmo tempo. Pensando nesta questão apresentamos três exemplos de experiências metodológicas de artistas e professores. A primeira destaca a concepção de metodologia cujo foco esta nos processos de criação da obra de arte, especialmente das artes plásticas e/ou visuais; a segunda contextualiza a arte visando uma formação integral do sujeito; e a terceira argumenta a Arte como componente curricular importante na Educação de Jovens e Adultos.

Processo criativo/metodológico de uma artista plástica e professora e suas contribuições para a EJA

As metodologias desenvolvidas nas classes de EJA devem convergir à ação crítica, ao diálogo e ao desdobramento da criatividade. Por isso, é ideal que os educadores encaminhem suas aulas de maneira que possa atingir cada estudante, trabalhar com materiais e objetos diversos, a fim de que cada estudante na sua singularidade possa participar.

Em artigo publicado na Revista Cultura visual e desafios da pesquisa em artes, Ramos (2005, p.74) ressalta: “todo objeto contém, intrinsecamente, uma alma e força interior. O que interessa aqui é reafirmar a beleza, a plasticidade, a poesia dos objetos encontrados independente de sua condição aparente”. Ou seja, todo objeto possui em si mesmo uma vida, porém o sentido artístico será dado a partir do olhar sensível e poético do artista ou da pessoa que o contempla. É neste sentido que Ramos (2005, p.76) destaca: “o olhar é o primeiro denunciador da obra, profere que algo está se processando dentro de nós. O olho e os sentidos são fontes primeiras da criação. A gênese da obra de arte”. Para esta professora e artista uma obra de arte nasce impregnada do olhar sensível e poético. O importante ainda de acordo com esta perspectiva é que o sujeito tenha a possibilidade de dar um novo sentido aos objetos.

De acordo com as ideias dessa professora a presença do espectador, a interatividade e o espaço, são também essenciais tanto no processo criativo como no processo metodológico. Vale ressaltar que o espaço neste contexto da criação artística refere-se tanto ao conjunto da obra como também ao ambiente da vivência do sujeito. Ou seja, a obra criada revela novos signos e sentidos diferentes para cada ente que participa do processo. Sendo que estas obras criadas pelos sujeitos fluem cheias de possibilidades, das/nas quais expectativas, experiências, experimentações tanto do criador/autor quanto do espectador/co-autor, e mesmo a dinâmica da obra criada interagem no processo. Poissant (2009, p.76) afirma que “é pela interatividade que surge a passagem dos materiais para as interfaces”. Estas contribuições desta artista e professora evidenciam o quanto a configuração de uma metodológica a ser desenvolvida com a arte deve favorecer a criação de obras desenvolvidas no contexto da interlocução, em que o professor possibilita uma relação comunicativa entre os participantes do processo e com os outros semelhantes e diversos de si mesmo, criando possibilidades de atuações. Estes se tornam além de criadores, espectadores e co-autores.

Metodologia de professores no âmbito do Ensino Médio

Pensar em metodologias eficientes na educação implica provocar transformações no contexto educacional instaurando novas formas de ensinar e de aprender. Com foco na questão de uma necessária metodologia transformadora e, tomando a escola como um ambiente de inovação, invenção e solução de problemas professores de Arte (*Fontes e Gusmão, professores entrevistados*) propuseram inserir a arte numa dimensão comunicativa e transformadora em expansão. Neste contexto deram vida a um projeto denominado por eles: “Linguagem Projetiva” com o alvo de possibilitar que estudantes potencializassem suas sapiências. Este projeto teve como objetivo transcender e contextualizar a ideia de arte, ou seja, projetar para além, de maneira tal, que contribuísse de forma diferenciada na prática educativa. A linguagem projetiva concebe o sujeito em projeção. Esta linguagem coloca o sujeito em dimensão estendida, apto a potencializar novas perspectivas em relação às informações cedidas por cada disciplina escolar, ou mesmo frente aos acontecimentos da vida.

O Projeto Linguagem Projetiva foi desenvolvido com uma metodologia transcendente. Este não funcionava como uma disciplina, mas como um projeto cuja metodologia pautava-se na transformação. A matrícula/frequência a este projeto acontecia de modo não obrigatório, ou seja, era facultativa a participação do educando. A transcendência se dava, sobretudo, pela abertura para a transdisciplinaridade e para a formação integral do sujeito. A metodologia desenvolvida se fundamentava na linguagem como um processo criativo que se desenvolve de maneira dinâmica e em projeções. No dizer dos professores, como um movimento dinâmico que se desdobra na inovação, comunicação e expressão. Educandos de toda a escola participavam. Estes tinham liberdade para escolher diversas linguagens artísticas para se expressar, fossem artes visuais, poema, teatro, música, dança, de modo integral, não como uma polivalência.

A base desta metodologia estava no construtivismo, porém indo muito mais além, pois visava o aspecto desconstrutivista, no sentido de desconstruir para reconstruir. Os estudantes partiam de reflexão e uma reinterpretação dos assuntos que faziam parte de qualquer disciplina do currículo escolar, tendo em vista a apresentação de uma solução construída a partir da arte, de sua poética e de seus processos criativos. Por isso, sobrelevava um caráter transdisciplinar.

Os temas eram escolhidos através de reflexões pelos educandos no ano letivo anterior. O projeto ficou vigente durante quatro anos aproximadamente. Dentre as temáticas desenvolvidas estavam: A cor do mundo, o mundo da cor; Idoso: patrimônio social; e, Salvador projetando a paz. Os projetos eram desenvolvidos dentro das temáticas permeando os conteúdos das disciplinas e ao que estava acontecendo na contemporaneidade, tudo de maneira contextualizada. Esse desenvolvimento se dava a partir de uma pesquisa aprofundada sobre o assunto em questão, posteriormente uma reflexão do mesmo e por fim uma construção poética/artística pelos educandos culminando com uma exposição tema de abertura do ano letivo seguinte. Todo processo acontecia em conjunto, professores e educandos, inclusive todas as turmas participavam do processo construtivo/criativo, cada uma dentro do seu horário e turno de aula do projeto dava sugestões e complementava o que já havia sido feito. A aprendizagem e o ensino, deste modo, aconteciam de forma integrada e em turno escolhido pelo estudante.

O exemplo apresentado acima mostra que o professor ao trabalhar com uma metodologia na qual prevaleça a dinâmica da integração dá oportunidade de construção do conhecimento através dos elementos artísticos transformados pelo pluralismo das projeções.

A metodologia de uma artista educadora da EJA

Fundamentada numa concepção estética e fenomenológica acreditando que educar é um ato impregnado de estética, onde educador e educando, juntos ressignificam mutuamente suas experiências, a professora a Alvares (2012) apresenta critérios básicos:

- Que os temas selecionados estabeleçam relações com aspectos da vida vivida: em que medida sua aprendizagem leva o sujeito a construir significações que se ancorem no cotidiano, em suas vivências pessoais;
- Que os temas selecionados facilitem o desenvolvimento de habilidades metacognitivas: em que medida sua aprendizagem leva o sujeito a descolar seu pensamento do “senso comum”, de suas experiências particulares, e ao construir um pensamento mais abstrato e prospectivo, a estabelecer relações conceituais mais generalizadas, a formular concepções universais;
- Que o aprendizado possibilite experiências estéticas: como os temas selecionados favorecem um processo de ensino e aprendizagem que desencadeie experiências

estéticas no sujeito, provoque encantamento, mobilize emoções e sentimentos, desperte lembranças, ative a imaginação, estimule uma visão sensível e receptiva, fomenta um olhar curioso e reflexivo, de recriação do mundo, de reconstrução de ideias e valores. (ALVARES, 2012, p. 62)

Esses critérios, na visão desta professora certamente irão possibilitar “[...] uma saída para muitos problemas de aprendizagem que a EJA vem enfrentando” (ALVARES, 2012, p. 62). De fato, a partir do momento em que nós professores instauramos uma relação dos conteúdos com os aspectos da vida e, ao mesmo tempo possibilitamos que o educando reflita sobre os conteúdos e temas selecionados de forma que este, a partir de sua experiência com a temática construa outro conhecimento mais elaborado, estamos dando autoridade e autonomia para que este educando manifeste-se de maneira criativa. O tempo de aprendizado neste sentido fica sendo um tempo de transformações, onde expressão e desejos estão imbuídos. Alvares destaca que o conhecimento para a fenomenologia só tem sentido se estiver relacionado à experiência. E mais, “[...] o importante é que o professor estimule a fruição do aluno por meio de múltiplos caminhos que acolham a diversidade de construção de sentidos e que possam abrir espaços para diferentes olhares e interpretações” (ALVARES, 2012, p. 133).

Por isso esta sustenta sua metodologia no desenvolvimento de procedimentos didáticos que podem auxiliar a aula. Dentre estes: Conhecer os saberes e habilidades que seus estudantes desenvolveram em função de seus trabalhos e criar estratégias para que algumas dessas habilidades e conhecimentos possam ser resgatados, explicitados e participem da construção de novas aprendizagens, direta ou indiretamente; Dimensionar tempos e espaços escolares para que o educando adulto atue como protagonista; Promover oficinas em que uns ensinem aos outros (inclusive os professores) os ofícios que dominam é uma estratégia para a valorização desses saberes; Promover eventos em que as diversas culturas que habitam a escola encontrem espaço para se expressarem; Promover a interface e valorizar esses conhecimentos prévios, dentro das salas de aula da EJA, é uma maneira de subsidiar favoravelmente a construção do saber escolar.

Alvares (2012) acredita que tais procedimentos irão colaborar para legitimar os saberes dos jovens e adultos. Esta professora artista ressalta, além disso, que o diálogo igualitário entre professores e educandos, a mediação e intervenção do professor, e a participação do educando são pressupostos relevantes neste processo. Assim ressalta, Ao adotarmos metodologias próprias para o ensino de adultos, estamos contribuindo mais efetivamente para que possam afirmar sua identidade e desenvolver seu espírito crítico, ampliando sua convivência com a produção e a circulação de conhecimento, (ALVARES, 2012, p. 96). Ou seja, ao declararmos a importância do papel das metodologias utilizadas pelo professor para a promoção do desenvolvimento humano e construção do conhecimento, temos também de perceber que propiciamos o aprendizado mais eficazmente.

O exemplo destes processos metodológicos e as reflexões já realizadas até aqui nos permite compreender que desenvolver metodologias mais eficientes no âmbito da Educação de Jovens e Adultos é algo emergente. O criar de conhecimentos e/ou de obras de arte, ou mesmo o desenvolvimento da poética da criação artística coloca o sujeito – professor e educando – numa interação mais ampla com a vida, permitindo a cada um estender-se com suas produções/criações, sendo o sujeito – um misto de composição/configuração na dinâmica do viver –. O qual, imbricado com suas criações, como também com outros seres interagentes participa da comunicação e cria sentidos e significados.

Este sujeito criador ou criativo vive a própria experiência técnica – criação/transformação – e, ao mesmo tempo permite e/ou convida que outros espectadores/coautores participem com intervenção/informação/comunicação no processo criativo. Ostrower (1987, p. 165), explica “[...] criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa a qualquer momento, pois a criação é um perene desdobramento e uma perene reestruturação”. Neste sentido, urge-se que desenvolvamos metodologias que fortaleçam os processos educativos/pedagógicos/tecnológicos e influenciem diretamente na cognição dos sujeitos, pois acontecem como processos de vida.

PROCESSOS CRIATIVOS E INTERFACES GERADORAS DE SENTIDOS

As observações que realizamos e também as falas dos sujeitos pesquisados revelaram que os professores acompanham o percurso dos educandos nas salas de aula, identificam os diferentes níveis de aprendizado, tentam proporcionar a cada estudante uma maneira de construir conhecimentos. Todavia, é imprescindível que o professor formador consiga perceber a dinâmica da criação na EJA, e atuando de maneira crítica, revise a gênese dos processos de criação/construção dos educandos a fim de levar cada estudante que compõe sua sala de aula a desenvolver seu potencial, gerar ações potencializadas de suas experiências e construir conhecimentos e obras de arte de maneira prazerosa. Tecer processos criativos e interfaces geradoras de sentidos, é de certa forma, uma maneira do educando da EJA comunicar-se. Para Santaella,

As comunicações constituem, ao mesmo tempo, um importantíssimo setor industrial, um universo simbólico que é objeto de consumo maciço, um investimento tecnológico em expansão ininterrupta, uma experiência individual diária, um terreno de confronto político, um sistema de intervenção cultural e de agregação social, uma maneira de se informar, de entreter-se e de passar o tempo etc. (SANTAELLA, 2001, p. 2)

A comunicação é essencial. Relatos de professores sujeitos desta pesquisa condizem que a arte contribui para formar cidadãos criativos, comunicativos, participativos, autônomos e questionadores. Narraram ainda que, o ensino com o conhecimento artístico: “legitima possibilidades para que o educando aprenda a trabalhar no coletivo e desenvolva senso crítico”; “cultiva a educação integral do educando”; “cria facilidade no entendimento de alguns acontecimentos”; “por meio de uma linguagem apresentável, ou seja, produz no sujeito uma consciência do outro, assim respeitar os direitos dos outros e também cumprir os seus deveres como cidadão são aspectos também desenvolvidos pelo conhecimento artístico”; “põe o educando em contato com o Belo, com a Beleza”. Pensemos com Domingues,

É preciso que os artistas expandam as noções convencionais do que é educação artística (ou arte/educação). Precisam ser céticos, *abertos a possibilidades emergentes na contemporaneidade atual* e ao mesmo tempo manter vivas as tradições iconoclastas, perspectivas críticas, o lúdico e a comunicação sensual com o público [...] Eles precisam querer empreender explorações artísticas que não se encaixam exatamente nas mídias validadas historicamente, e oferecer seu trabalho em novos contextos (DOMINGUES, 2003, p. 152; grifos nosso).

Sogabe (2013, p. 2278) expressa que “a interface é um elemento do sistema, que em conjunto com outros elementos, além do público define a obra. As interfaces tecnológicas são utilizadas diretamente em contato com o público ou intermediadas através de algum elemento”. Conforme

Santaella (2003, p.91) “uma interface ocorre quando duas ou mais fontes de informação se encontram face-a-face”, como se uma rompesse ou avançasse sobre o limite da outra. Assim, no processo formativo, as criações dos sujeitos adultos, jovens e/ou idosos exploram seus próprios limites, sendo que o sensível, o imaginário, o desejo humano de sonhar, potencializam as relações com a própria vida. Pensando nesta ideia, na poética da criação na EJA, nas reflexões levantadas durante a pesquisa e na composição deste artigo para o 3º Cine Fórum, tecemos o poema *Pedras do Último Ato*:

Evocar, esboçar, renovar, vedar?
É tempo mesmo de Desenvolver
Envolver, volver, ver, viver...
Viver nunca foi fácil
Mas, a contemporaneidade chegou!
Mergulhando os *Pessoais* numa enxurrada de PEDRAS...
Grandes, pequeninas, coloridas,
Brutas, rochosas, preciosas
De diversos materiais e formas
Com odores e sabores
Umas visíveis, outras invisíveis

Ainda assim, *Eu* não desisti da poética
Esta aliou-se à técnica e deu vida a criação
Tu transbordas imaginação fazendo alçar fabulação
Ele, Ela nadam perdidos entre o relance virtual e o pedregulho a-temporal
Loucura! Doçura... Arte
Quem sabe?
Apropriação intacta DO ÚLTIMO

Memória, história... uma viagem alfa
Superlotação, aglomeração, Confusão,
Esquelética ameaça
Vencer, Repreender, Performar
Busca de Sentido! Ou seria a falta
Eta! Quanta discórdia...
Imersos seguem também os *possessivos, interrogativos, definidos, indefinidos, demonstrativos*

Pessoais, faz bem diluir *Amorartesia* e *Resiliência* nesse mar
Viver Contemporâneo? Lida.
Luta ofegante!
Alegria em meio à angústia e dor
Afastem-se de *Nós*, contratempos extasiantes
Quer queira, quereis não *Vós* inspiras, transpiras, transportas
Eles, Elas ora sentem muito, ora são totalmente insensíveis
Enquanto isso, *Eu, Tu, Ele, Ela, Nós, Vós, Eles, Elas* continuamos...
Uma suplica: Vida!
Oh! Arte Bela! Brilhante ATO de amor

Fonte: Elaborado pela autora, 2021

“*Faz bem diluir Amorartesia e Resiliência nesse mar*”; o poema *Pedras do Último Ato* permite uma reflexão sobre a poética da criação na EJA e na vida de todos os sujeitos (eu, tu, ele, ela, nós, vós, eles, elas), pois, engendra o pensar sobre novas possibilidades criativas, transformativas e de amadurecimento humano mesmo diante de vulnerabilidades.

POSSIBILIDADES DE TRANSFORMAÇÃO, CRESCIMENTO E MATURAÇÃO HUMANA

Pensar em possibilidades de transformação, crescimento e maturação humana, é pensar para além da sala de aula, embora seja neste lugar que os sujeitos começam efetivamente e se desenvolverem. Educadores de Artes na EJA acreditam que a presença do componente curricular Arte na EJA favorece a aquisição de novas aprendizagens e a construção de novos conhecimentos. Os conhecimentos desenvolvidos nas aulas de Arte podem favorecer ao desenvolvimento da criatividade na vida profissional e contribuir para que os educandos se expressem através de uma poética artística, revelando que a arte favorece ao desenvolvimento humano. A pesquisadora Dantas (2012) ressalta ainda que os jovens e adultos são sujeitos da aprendizagem, por isso, o trabalho educativo desenvolvido com estes deve estimular o exercício da criticidade, a promoção da curiosidade, a valorização dos aspectos emocionais, a afetividade, os sentimentos, a sensibilidade e de suas histórias de vida.

Diante disso deparamo-nos com dois aspectos que devem estar inculcados em cada professor da EJA a fim de que este, juntamente com os educandos, possa gerir e gerar na sua práxis pedagógica possibilidades de transformação, de crescimento e de maturação humana: afetividade, interpretabilidade e interações; e equilíbrio interior, cultura e constituição de autonomia em meio a contextos de vulnerabilidades.

Afetividade, interpretabilidade e interações

Não podemos pensar em configurações de amadurecimento na EJA sem antes conjeturarmos que trabalhar com educandos adultos, jovens e/ou idosos implica afetividade, interpretabilidade e interações com um contexto múltiplo, plural, híbrido. Atuar é dar abertura para se configurar algo novo. Configurar algo é fazer nascer novas possibilidades. Diz-se possibilidade aquilo que é possível; e possível é tudo que pode acontecer. Ou seja, fundamentalmente, criar possibilidades, envolve o ‘deixar acontecer’, com sentido. O certo é que a geração de possibilidades expande a própria celeridade humana, isso em termos de potencial criativo, em níveis subjetivos à cultura do próprio sujeito e da interação como o seu contexto vivencial.

Equilíbrio interior, cultura e constituição de autonomia em meio a contextos de vulnerabilidades

Estas implicações ao permearem as aulas de Arte na EJA, possibilitam que tanto os adultos, os jovens e os idosos se portem não apenas como simples ‘tarefeiros’, mas, sobretudo, como sujeitos capazes de formular ideias e de tomar decisões importantes, revelando com isso maturidade, criatividade e equilíbrio interior, mesmo diante das adversidades que acometem paralelamente o seu viver como: situações de vulnerabilidades, salários precários, casos diversos de discriminação, violência doméstica, problemas familiares, dentre outros.

CONCLUSÃO

Constatamos que professores e educandos acreditam que sejam relevantes o ensino e o estudo da Arte na EJA, em destaque neste estudo, as Artes Plásticas e/ou Visuais. Esta, sendo de suma importância para a construção do conhecimento nesta modalidade de ensino da educação básica, possibilita um desenvolvimento da mente, viabiliza a manifestação de atitudes criativas, comportamentos e ideias fecundas, e ainda dá margem para que os educandos percebam que são capazes de produzir, de criar, de interpretar e de realizar trabalhos que não imaginavam. Realmente, a Arte pode favorecer o desenvolvimento do educando em diferentes contextos de sua formação.

Diante dos dados analisados durante a pesquisa ficou nítida que a maneira como os professores formadores desencadeiam suas aulas, a partir de seus procedimentos metodológicos promove meios para que os educandos constituam suas poéticas de criação artística. A ação comprometida do professor nesta relação certamente possibilitará que o educando da EJA em seu processo criativo imbricado com o contexto, crie, comunique, e se relacione com outros e se perceba como um sujeito criativo.

Uma atribuição inadiável na Educação de Jovens e Adultos é viabilizar aos educandos e do mesmo modo aos professores, partícipes nesta modalidade de ensino da Educação Básica o prazer pela aprendizagem, descoberta, composição do conhecimento.

REFERÊNCIAS

ALVARES, Sonia Carbonell. **Educação estética na EJA: a beleza de ensinar e aprender com jovens e adultos**. São Paulo: Telos, 2012.

AMORIM, Antonio. **Políticas públicas em educação, tecnologia e gestão do trabalho docente**. Salvador: Eduneb, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e Mudanças no ensino da Arte**. S. Paulo: Cortez, 2003.

BARCELOS, Valdo. **Educação de Jovens e Adultos: currículo e práticas pedagógicas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclo do ensino fundamental – a arte**. Brasília: MEC, 1998. BRASIL. Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SEC). Bahia, 2014. Disponível em: <http://escolas.educacao.ba.gov.br/educacaodejovenseadultos>. Acesso em: 20 Set. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação**: Lei nº 9.394/96 – 24 de dez. 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular para a Educação Básica. **BNCC**. 2018. Disponível em: [http://www. A Base \(mec.gov.br\)](http://www.ABase(mec.gov.br)). Acesso em: 20 Set. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. **Resolução 02/1998 da CEB/CNE**, que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental. Brasília. Disponível em: http://www.profdomingos.com.br/federal_parecer_cne_ceb_04_1998.html>. Acesso em: 20 Set. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho nacional de Educação continuada. Câmara de Educação Básica. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a educação de jovens e adultos**. Parecer CNE/CEB n.11/2000. Secretaria de Educação Básica, Brasília. 10 maio 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdfpceb01100.pdf>. Acesso em: 20 Set. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) Ensino Médio**. Brasília, 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>. Acesso em: 20 Set. 2021.

BRASIL. **Plano nacional de educação**. Disponível em <http://rizomas.net/politicas-publicas-deeducacao/364-plano-nacional-de-educacao-2011-2020-texto-completo-com-indice-demetas.html>. Acesso em: 20 Set. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Proposta Curricular para a educação de jovens e adultos: segundo segmento do ensino fundamental: 5a a 8a série: introdução** / Secretaria de Educação Fundamental, 2002. Disponível em: [http://\(educacao.ba.gov.br\)](http://educacao.ba.gov.br). Acesso em: 20 Set. 2021.

CURY, Carlos Roberto Jamil. PARECER CNE/CEB 11/2000. Despacho do Ministro em 7/6/2000, publicado no Diário Oficial da União de 9/6/2000, Seção 1e, p. 15. Resolução CNE/CEB 1/2000, publicada no Diário Oficial da União de 19/7/2000, Seção 1, p. 18. Disponível em: [http://CEB11.doc \(mec.gov.br\)](http://CEB11.doc(mec.gov.br)). Acesso em: 20 Set. 2021.

DANTAS, Tania. Formação de professores em EJA: uma experiência pioneira na Bahia. In: Revista da FAEEBA. Educação e Contemporaneidade. Salvador, v. 21, n. 37, jan./jun, p. 147- 162, 2012.

DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNEB, 2003.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

NASCIMENTO, Miriam Araújo. **A importância da arte na construção do conhecimento na educação de jovens e adultos, na rede pública de ensino de Salvador, na visão do professor formador e dos educandos**. Mestrado (dissertação) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Campus I. Mestrado Profissional em Educação de Jovens e Adultos - MPEJA. 2015. Salvador, 2015. Disponível em: http://www.uneb.br/mpeja/files/2015/10/Miriam-DISSERTA%C3%87%C3%83O_MPEJA_Turma1.pdf. Acesso em 20. Set 2021.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópoles: Vozes, 1987.

POISSANT, Louise. **A passagem do material para a interface**. In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios. São Paulo: Editora UNESP, 2009. pp.71-9

RAMOS, Maria das Graças Moreira. **Reencontro com o objeto perdido: uma poética do olhar**. In: Cultura visual e desafios da pesquisa em artes. Goiânia: ANPAP, 2005. 2 v. p. 71-78.

SALVADOR. Prefeitura Municipal do Salvador. **Resolução CME Nº. 011 (2007)**. Secretaria Municipal da Educação e Cultura. Conselho Municipal de Educação (CME). Municipal de Educação, Salvador, 2007. Disponível em: http://www.gestaopublica.salvador.ba.gov.br/cadastro.../secult_cmeduc.pdf . Acesso em: 20 Set. 2021.

SALVADOR. Prefeitura Municipal de Salvador. **Lei Orgânica do Município**. Prefeitura Municipal de Salvador. Salvador, 2006. Disponível em: < <http://www.cms.ba.gov.br/lom.aspx>>. Acesso em: 20 Set. 2021.

SOGABE, Milton Terumitsu. **Falsa interface como recurso poético na obra interativa**. Encontro Nacional. ANPAP 2013. Ecossistemas estéticos. Pará. 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Novos Desafios da Comunicação**. Lumina - Facom/UFJF - v.4, n.1, p.1-10, jan/jun 2001.

IMAGENS FANTASMAGÓRICAS DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Lígia Maciel Ferraz¹

RESUMO

Este trabalho busca analisar o caráter fantasmagórico das empregadas domésticas em quatro filmes brasileiros contemporâneos, a fim de perceber a construção imagética dessas figuras baseada numa invisibilidade visível. Para tanto, recorreu-se ao método comparativo, em que se relacionam filmes a partir de um eixo para analisar suas semelhanças e diferenças, e verificar os diálogos possíveis entre as obras. Os filmes *Babás* (2010), de Consuelo Lins, *Do outro lado da cozinha* (2013), de Jeanne Dosse, *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, exploram a figura da empregada doméstica como pessoas historicamente invisibilizadas. Nas quatro obras, uma mesma cena se repete: são apresentadas fotografias ou imagens de arquivo de babás com os filhos dos patrões em que elas se encontram ao fundo, na margem, sem seus rostos visíveis. Esse trabalho apoiou-se nas discussões de Débora Gorban (2012), Esther Peeren (2014) e Mariana Souto (2016) para compreender as relações entre patrões e empregadas domésticas, e analisar as imagens fantasmagóricas produzidas por tais relações no cinema brasileiro contemporâneo. A ideia de presença ausente, lançada por Gorban (2012), dialoga com uma noção de espectralidade que pode ser desenvolvida pelas empregadas domésticas que oscilam entre o visível e o invisível na relação diária com seus empregadores. Ao mesmo tempo que os patrões esperam que elas estejam sempre disponíveis para atender suas demandas, esperam que o façam de modo que não se perceba a sua presença. Além disso, segundo Peeren (2014), o termo "espectro" invoca algo que é visível e que provoca terror. Assim, a espectralidade abrange os fantasmas do passado que assombram o presente e também as assombrações dos fantasmas vivos que são produzidos no e pelo presente. O caráter fantasmagórico das imagens das empregadas domésticas nos quatro filmes analisados reforça que o passado colonial e escravocrata do Brasil ainda reverbera nas relações do presente entre as empregadas domésticas e seus patrões. Ao tirá-las da invisibilidade, cada filme parece buscar uma reconciliação com esse passado, sem deixar de evidenciar suas contradições.

Palavras-chave: Cinema comparado. Fantasmagoria. Empregadas domésticas.

¹ Graduada em Comunicação social — Cinema e vídeo (UNISUL) e mestre em Estudos Comparatistas (UL).

INTRODUÇÃO²

Do início do século XXI até os dias atuais, diversos filmes latino-americanos em geral, e brasileiros em particular, vêm trazendo a figura da empregada doméstica para o centro de suas narrativas. Deborah Shaw (2017) percebe essa tendência e a define como sendo um novo gênero temático do cinema latino-americano recente, que se propõe a refletir sobre as desigualdades nacionais e sociais, a partir das relações diárias e íntimas entre patrões e empregadas que ocorrem no espaço doméstico. Dentre esses filmes podemos destacar *O pântano* e *A mulher sem cabeça* (Lucrécia Martel, 2001 e 2008); *Santiago* (João Moreira Salles, 2007); *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009); *A criada* (Sebastián Silva, 2009); *Babás* (Consuelo Lins, 2010); *O som ao redor* e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2012 e 2016); *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012); *Do outro lado da cozinha* (Jeanne Dosse, 2013); *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014); *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018).

Ao tecer sobre montar uma coleção de filmes para formar um *corpus*, Mariana Souto (2016, p. 35) desenvolve uma metodologia que nomeia de constelação fílmica, cuja "leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas". Como argumenta Souto, o *corpus* a ser constelado forma uma tensão entre o particular e a totalidade. Do mesmo modo que se deve aproximar individualmente de cada filme para perceber detalhes específicos da obra, é preciso recuar para poder ver a coleção toda. Formar o agrupamento permite observar como os filmes reagem mutuamente e quais relações produzem, a partir de um estímulo de quem os agrupou, ou mesmo da relação dos objetos entre si. São os filmes que formam a coleção que despertam inquietações e nos colocam perguntas, "Assim, partimos dos filmes, vamos à teoria e retornamos aos filmes" (SOUTO, 2016, p. 23), evitando serem instrumentalizados.

Para esta constelação fílmica específica, escolhemos quatro filmes brasileiros para compor o *corpus*: *Babás*, *Do outro lado da cozinha*, *Que horas ela volta?* e *Aquarius*. A escolha deu-se por conta de uma cena em comum que se repete nesses filmes: em um determinado momento, são exibidas fotografias familiares em que babás aparecem, mas não ocupam o centro da imagem, pelo contrário, estão no fundo ou na margem do quadro, entrecortadas, sem seus contornos bem definidos, como uma sombra ou um vulto. Assim, esse *corpus* relaciona-se a partir de um eixo: as imagens fantasmagóricas das empregadas domésticas. Partindo dessa cena em comum, interessa-nos saber como se dá a construção imagética dessas figuras baseada em uma invisibilidade visível. Os filmes mantêm-nas na margem ou no fundo do quadro? A presença delas reorganizam o primeiro e o segundo plano? Reproduzem as hierarquias ou rompem a dinâmica entre patrão e empregada?

OS FILMES E AS FOTOGRAFIAS

Babás, de Consuelo Lins, é um documentário em primeira pessoa, que reflete sobre as imagens de babás no Brasil do fim do século XIX até os dias atuais. A cineasta filma as trabalhadoras que foram responsáveis pelo cuidado de seus filhos e entrevista outras para conhecer suas histórias. O filme abre com uma foto de 1870, de uma mulher negra segurando no colo uma criança branca. A reflexão parte da premissa de que o Brasil todo cabe nessa foto, e analisa os contextos e as formas em que essas trabalhadoras aparecem nas imagens de arquivos públicos e nas de seu acervo pessoal. O filme traz imagens dos séculos passados como meio de compreender as relações do presente entre patrões e trabalhadoras domésticas, ou melhor, o papel que elas ocupam na vida íntima das famílias

² Algumas reflexões apresentadas no presente texto partem da minha pesquisa de mestrado, intitulada *Na casa dos outros: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema latino-americano*.

empregadoras. Dos quatro, esse é o filme que mais trabalha com fotos de empregadas domésticas, portanto, não partiremos de uma foto específica, mas sim de várias.

Do outro lado da cozinha, de Jeanne Dosse, é um documentário íntimo, também em primeira pessoa, no qual a cineasta visita sua antiga babá Zelita. É um retorno às lembranças do passado e um exercício de valorizar quem se dedicou aos cuidados dela e de seus irmãos. Entre algumas imagens de arquivo pessoal, a cineasta mostra uma foto em que Zelita aparece ao fundo, usando um avental azul, com um leve sorriso no rosto. Não é possível ver seus traços com nitidez, ela está entrecortada pela avó da cineasta, uma senhora de vestido branco, óculos e expressão séria. Visto pelo número de crianças e adultos e pela decoração com balões, a foto mostra um evento em que os parentes da família empregadora se reuniram. Eles parecem estar virados para uma outra câmera, já que quase todos estão com o rosto voltado para o mesmo lado e sorrindo como quem posa. Pela disposição das pessoas no quadro, é possível supor que também nessa foto Zelita não apareceria inteira.

Que horas ela volta?, de Anna Muylaert, é uma ficção que conta a história de Val, trabalhadora doméstica, que recebe a visita de sua filha Jéssica, com quem não mantinha contato há dez anos. A presença de Jéssica, na casa onde sua mãe vive e trabalha há muitos anos, desnaturaliza as hierarquias entre patrões e empregadas, e desestabiliza as relações de poder. Carlos, o patrão, mostra à filha da empregada uma foto em que sua mãe aparece. Nela, a família empregadora está sentada ao lado da piscina, em um momento de lazer, enquanto Val trabalha. No primeiro plano estão Carlos, o filho Fabinho, quando era criança, segurando um brinquedo, duas garotas, uma delas comendo, e um cachorro. No segundo plano está Val, de lado, vestindo um uniforme branco, e segurando uma mangueira de jardinagem nas mãos.

Aquarius, de Kleber Mendonça Filho, também ficção, fala de Clara, uma mulher que vive em um apartamento, e sofre pressão de uma construtora para vender seu imóvel, o último ocupado do edifício. O filme destoa-se dos outros três, pois não tem o trabalho doméstico como tema central. Em certos momentos, a história trata da relação de Clara com as empregadas de modo secundário, como um pano de fundo, para compor a protagonista. Após a metade do filme, em um encontro com a família, Clara revê fotos antigas e aponta para uma, em que um homem segura um bebê no colo, e no canto esquerdo está a babá, de uniforme branco, com os braços esticados em direção ao bebê, e a boca aberta, como se falasse com a criança. Parte da cabeça e um pedaço das costas da babá estão fora de quadro. Diante da foto, Clara tenta lembrar o nome da mulher, diz que ela fazia uma comida maravilhosa, mas roubou as joias de sua mãe.

Figura 1 — Fotos de babás.



Fonte: *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Figura 2 — Foto com Zelita.



Fonte: *Do outro lado da cozinha* (Jeanne Dosse, 2009).

Figura 3 — Foto com Val.



Fonte: *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

Figura 4 — Foto com Juvenita.



Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

FANTASMAS DO PASSADO

Em *Aquarius*, na cena do retrato da babá, Clara tenta lembrar como ela se chamava e pergunta ao irmão: "Como era o nome dessa criatura?". Na continuação da cena, Clara levanta-se para buscar mais álbuns e, por alguns segundos, para diante da porta do quarto anterior, e entra no quarto seguinte. Enquanto a câmera foca na cunhada olhando as fotos, no segundo plano, desfocada, entra no quarto em que Clara havia parado, uma mulher negra, de uniforme branco, como a dos retratos mostrados anteriormente. A câmera ajusta o foco rapidamente e corta para um plano próximo, mas sua presença é fugaz. Ao resgatar uma memória do passado e de chamar a antiga babá de "criatura", Clara ressuscita

a empregada, que se faz ser lembrada. Passando pela porta do quarto onde a babá entrou, Clara lembra-se o nome da mulher: Juvenita.

Mais tarde, durante a noite, Clara sonha que uma empregada negra, possivelmente Juvenita, vestida de branco, lava a louça no silêncio da noite. Assim como nas fotografias, a cena também a enquadra entrecortada pelos corredores e paredes da cozinha. Ela termina o trabalho e caminha em direção à câmera, entra no quarto onde Clara está deitada, tira uma caixa do armário, senta-se na cama, abre a caixa e tira de dentro um colar de pérolas e brincos, para os quais olha com atenção. Clara a observa deitada, como se estivesse paralisada. Em seguida, a mulher olha para Clara e a avisa que está sangrando. Clara vê o sangue se espalhar na sua roupa branca, na altura de um dos seios, que foi removido em decorrência de um câncer de mama. Uma porta bate e Clara acorda do pesadelo.

Nomeada em um primeiro momento de "criatura", Juvenita volta do passado ao presente, e sai dos limites espaciais da fotografia, ganhando corpo e forma. De início entrecortada pelo vão da porta e, depois, de costas na cozinha, é sentada na cama da patroa que Juvenita ganha o primeiro plano. Seu semblante é calmo, não ameaçador. Apesar de agir de acordo com a lembrança de Clara — mexendo em joias —, é Juvenita quem avisa Clara de que seu peito sangra. O sangue, um vermelho intenso que se espalha sobre a roupa branca, iluminada com uma áurea, se contrasta com o azul do espaço. Ver a antiga babá mexer em suas coisas até sangrar, é mexer em feridas que não estão cicatrizadas, que permanecem abertas. Apesar do incômodo com a construtora, o que tira o sono de Clara não são necessariamente as relações atuais ou as pessoas desconhecidas. O medo é outro, é com o conhecido. O pesadelo de Clara envolve as relações com o passado.

CRIATURA ESPECTRAL

Nos retratos de família de *Do outro lado da cozinha*; *Que horas ela volta?*; *Aquarius*; e em alguns de *Babás*, a presença discreta, quase invisível, das trabalhadoras domésticas evoca uma noção de espectralidade. Segundo Esther Peeren (2014), o termo "espectro" invoca algo que é visível e que provoca terror. Para a autora, a espectralidade abrange não só os fantasmas do passado que assombram o presente, mas também as assombrações dos fantasmas vivos que são produzidos no e pelo presente. Essa relação das empregadas domésticas como criaturas obscuras, que vivem pelas sombras, desfocadas, sem suas feições e contornos visíveis, podem ser perturbadoras. As babás das fotos aparecem em uma exposição menor do que a da família, como um vulto. Para Souto:

A ideia do vulto é sintomática de certa relação com a alteridade que se constrói nos filmes. Ela não se relaciona somente ao sobrenatural, mas à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser. O outro é reduzido a um vestígio, um rastro, uma sombra. O vulto pode funcionar como anúncio de morte, um mau agouro, um perseguidor. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente. (SOUTO, 2016, p. 178–179)

Em *Do outro lado da cozinha*, Jeanne Dosse comenta, em narração *off*, que teve dificuldade de encontrar fotos em que Zelita, sua antiga babá, aparecesse. Quando encontra, diz: "Finalmente eu a vejo, escondida atrás da minha avó, com seu avental azul, quase invisível". Dosse a vê, mas reconhece uma invisibilidade no sentido de que Zelita não é notada. Ela está na foto, mas, antes de ser um corpo de carne e osso, é um corpo feito de sombra.

O fato de as empregadas domésticas estarem disponíveis para atender as demandas dos patrões lhes garante uma onipresença que pode suscitar uma noção de espectralidade, de modo que oscilam

entre a invisibilidade e a visibilidade. É como se elas estivessem em todos os lugares ao mesmo tempo, como se fossem um espectro que ronda a casa, que pode se tornar visível quando necessário. Elas tornam-se visíveis ao chamado dos patrões e os atendem da maneira mais invisível possível, sem chamar a atenção, como se de fato não estivessem ali. Esta é, portanto, uma invisibilidade visível.

De acordo com Débora Gorban (2012), a "presença ausente" é uma característica que as patroas valorizam na empregada doméstica. Elas veem como virtude o fato de a empregada poder fazer suas atividades sem que os membros da sua família se sintam incomodados. Nessa mesma linha de pensamento, Peeren (2014) argumenta que a habilidade da trabalhadora doméstica de não aparecer, a menos que seja necessário para realizar um serviço, pode ser entendido como uma qualidade. Ela deve misturar-se ao pano de fundo, mantendo uma presença discreta que tranquiliza ao invés de assombrar.

Em *Que horas ela volta?*, um caso paradigmático da invisibilidade visível, ou da presença ausente, é a cena da festa de Bárbara em que Val serve os convidados na sala. Circulando pela sala de estar, atrás de Val, na altura de seus ombros, esse é um dos poucos movimentos de câmera do filme que é fluido, que transita pela casa junto dos personagens. A cena começa com um plano-sequência e depois passa a construir-se a partir da montagem de uma série de planos. Val, usando um uniforme mais sofisticado, oferece aos convidados aperitivos, que leva numa bandeja. Os convidados, assim como os patrões, se servem e a ignoram, ou acenam com a cabeça ou a mão recusando a oferta. Em nenhum dos casos fazem contato visual com ela, como se ela fosse um fantasma que é visível, mas não é visto.

Para Souto (2016, p. 162), a posição da câmera, quase encostada a Val, coloca o espectador também muito próximo dela, fazendo com que a sensação de invisibilidade seja compartilhada. Como nota a autora, "a sensação que a condução do plano proporciona é fantasmagórica, como se pela festa andasse uma bandeja flutuante, desencarnada, não sustentada por uma pessoa". Já na visão de Peeren (2014), a característica fantasmagórica das empregadas domésticas passa pelo fato de elas não serem invisíveis, mas translúcidas. Nesse sentido, os convidados consideram antes o que é servido do que quem serve. Além de ser advertida por sua patroa para substituir a bandeja, Val é notada durante a festa apenas quando fala com Fabinho e seus amigos, pois encontra neles algum espaço para fazer graça. Nessa cena, a câmera permanece na mesa dos adolescentes enquanto Val dirige-se para dentro da casa. De lá, ela vira-se na direção da câmera, totalmente desfocada, tornando-se um vulto.

O LUGAR DA EMPREGADA DOMÉSTICA

A imagem de Val ao fundo, infiltrada na festa dos outros, lembra os momentos em que as empregadas domésticas manifestam uma certa condição espectral, ao aparecerem em vídeos e fotografias das famílias para quem trabalham, sem que esse seja o objetivo. Em *Babás*, Consuelo Lins diz que muito filmou seu filho, mas pouco quem esteve ao lado dele por tantos anos. Em um vídeo de acervo pessoal, seu filho dança ao centro, enquanto a babá, nas margens, está pronta para acolhê-lo. Em outro vídeo, de arquivo público, um a um da família sai de um carro antigo e, por último, sai uma mulher negra de uniforme, segurando uma criança no colo. A diretora diz que "é raro encontrar imagens de babás e empregadas domésticas nos arquivos públicos ou familiares no Brasil. Quando aparecem, é quase sempre por acaso, em meio a cenas com crianças em filmes de família".

Lins sugere que as babás estão ao lado das crianças brancas, porque seriam as únicas capazes de mantê-las quietas para o retrato. O filme inclusive apoia-se no recurso de edição de pausar as imagens dos vídeos onde as babás aparecem de relance, como por acidente, pois suas presenças são

fugazes. Nesses casos, é como se, ao enquadrar as crianças, o dispositivo cinematográfico deixasse escapar algo a mais da realidade delas. Entretanto, se nos registros oficiais, muitas vezes a presença fundante da babá na vida da criança é mantida nas margens, na vida material, elas ocupam o centro.

Lélia Gonzalez (1984) afirma que, durante o período da escravidão, a mucama era a escrava negra que, ao realizar tarefas domésticas exaustivas, criava condições para que a mulher branca tivesse uma vida leve e muitas vezes ociosa. Decorrente disso, surgiu a figura da "Mãe Preta", senhora de mais idade, que já havia tido muitos filhos e servia de ama de leite e era a responsável pelo cuidado das crianças da senhora. De acordo com a Gonzalez (1984, p. 235), em tempos nos quais as pessoas escravizadas eram desumanizadas, a Mãe Preta, ao ser idealizada como fonte de bondade e ternura, "é vista como figura boa e vira gente". Ela é quem verdadeiramente assume o papel materno, pois além do trabalho de cuidado e afeto, passa adiante a cultura e a linguagem, que a autora chama de "pretuguês" — a influência africana no português. Por isso, defende que a Mãe Preta é a verdadeira mãe:

O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então "bá", é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a "mãe preta" é a mãe. (GONZALEZ, 1984, p. 235)

A Mãe Preta, figura bastante explorada na cultura sul e norte-americana (em inglês é chamada de "Mammy"), aparece de forma recorrente nas artes, principalmente quando situada no período escravocrata, mas também se desdobra para a contemporaneidade na figura afetiva da babá e da empregada doméstica que, para Gonzalez (1984), são a mucama de outrora.

Conforme argumentei em outro trabalho (2021), a dinâmica da relação entre patrões e empregadas costuma evidenciar-se a partir do convívio diário, comum desde os tempos da escravidão no Brasil, quando, por exemplo, senhores e mucamas interagiam entre a casa-grande e a senzala. Principalmente por conta do cuidado com os filhos dos senhores, mulheres negras escravizadas ocupavam um lugar fundamental no seio familiar (FREYRE, 2002). Mesmo depois de séculos, algumas dessas dinâmicas ainda podem ser encontradas nas relações atuais.

A onipresença, característica oriunda do passado colonial, por exemplo, é reproduzida atualmente pelas empregadas domésticas, especialmente pelas que moram no serviço. Assim como a invisibilidade e a visibilidade que surge em decorrência da onipresença, as empregadas domésticas transitam entre outros dois polos: ora pertencem à família empregadora, ora não (FERRAZ, 2021).

Em *Babás*, algumas entrevistadas comentam terem sido chamadas pelos filhos dos patrões de Mãe Preta. Elas recebem o nome com carinho, veem como uma forma de reconhecimento pela dedicação constante. O mesmo ocorre em *Do outro lado da cozinha*: a irmã de Zelita diz que já trabalha para a mesma família há 19 anos e que o filho dos patrões a chama de Mãe Preta. Quando Dosse pergunta se ela "já é de casa", a resposta é: "acho que não", e conta que tem um quartinho onde dorme, que considera *como se fosse* a sua casa.

Por ser realizado no espaço privado, o trabalho das empregadas domésticas que moram na casa dos patrões implica uma intimidade com a família empregadora, o que faz com que essa relação seja atravessada por uma ambiguidade que ofusca os limites entre o profissional e o pessoal, entre o trabalho e o afeto. Além da relação, o lugar que a empregada ocupa na família também é carregado de ambiguidade (FERRAZ, 2021).

Em *Que horas ela volta?*, a noção de laços familiares é percebida com conotações distintas entre Val e seus patrões. Bárbara, a patroa, diz a Val que ela é "*praticamente* da família", e Val responde que Bárbara "é uma mãe" para ela. De igual modo, Val chama Fabinho, o filho dos patrões, de "meu filho", e diz que Edna, a outra empregada, "é uma irmãzinha" que ela tem ali. Em um outro momento, Carlos, o patrão, também chega a dizer para Jéssica, filha de Val, que a casa é *como se fosse* dela. Há um descompasso entre os patrões e Val sobre a noção de pertencimento à família. Enquanto Carlos e Bárbara marcam essa diferença com o "como se fosse" e o "praticamente", Val afirma, sem titubear, que se percebe dentro do seio familiar. Se para Val não há dúvidas de que seja possível construir laços de afeto envolvendo relações de trabalho, para Bárbara é certo que há um limite (FERRAZ, 2021).

Expressões que consideram a empregada doméstica "como se fosse da família" são comuns em contextos em que a empregada vive com a família há anos. O "como se fosse" é uma interjeição de exclusão, pois indica que a empregada doméstica "está", mas não "é" do núcleo familiar. Da mesma forma, "da família" implica uma relação social de posse e não de pertença, sem que se exclua a afetividade presente nessa relação (FERRAZ et al., 2017). "Nesse sentido, a expressão incorpora uma carga semântica ambígua que inclui ao mesmo tempo que exclui, aproxima ao mesmo tempo que afasta" (FERRAZ, 2021, p. 71).

De acordo com Gorban (2012), esses mecanismos de diferenciação também são percebidos nos discursos das patroas que precisam avisar as empregadas domésticas quando é permitido que elas, por exemplo, comam tal comida, ou ocupem tal espaço, fato que não aconteceria a alguém verdadeiramente de dentro da família, como um filho. Um desses mecanismos de diferenciação se dá, entre outras formas, pela segregação espacial da casa.

Em um determinado momento de *Que horas ela volta?*, Bárbara determina a Val que ela mantenha sua filha Jéssica da porta da cozinha para *lá* e Val responde que, sim, irá mantê-la da porta da cozinha para *cá*. A marcação dos espaços, em que Bárbara pertence do lado da cozinha pra *cá* e Val pertence "da cozinha pra *lá*", escancara a divisão territorial dentro da casa, reforçando que o lugar de Val não é junto da família. Para Souto (2016, p. 164), essa variação sutil entre "pra cá" e "pra lá" expressa a mudança de ponto de vista que cada personagem tem a respeito de sua posição, pois cada uma fala de um lugar ao qual entende pertencer. Nesse sentido, "a porta da cozinha, uma linha divisória de territórios, é vista por elas de maneira relativa, já que cada uma está de um lado e enxerga uma face dessa fronteira".

TRAZER PARA O PRIMEIRO PLANO

Nas fotos familiares dos quatro filmes, o olhar do fotógrafo buscou enquadrar a família, e, acidentalmente ou não, manteve a empregada doméstica ao fundo. Há uma segregação na imagem também. Família à frente, empregadas atrás. Mas elas estão lá, ocupam um lugar que é dentro e fora ao mesmo tempo. Não estão no primeiro plano, mas estão na imagem.

Babás e *Do outro lado da cozinha* aproximam-se por serem documentários em primeira pessoa cujas diretoras buscam dar visibilidade às trabalhadoras domésticas ao mesmo tempo que

trazem suas histórias pessoais. Enquanto em *Babás*, Consuelo Lins é também a patroa, em *Do outro lado da cozinha*, Jeanne Dosse é a filha da patroa. Em ambos os casos, a função de diretora é indissociável à função de (filha de) patroa. Souto (2016) destaca o papel ambíguo que empregadores-cineastas exercem durante a filmagem, em que uma relação social de poder se sobrepõe a uma relação cinematográfica de poder.

Segundo Carlos Cortez Minchillo (2020), a centralidade das empregadas domésticas no cinema latino-americano vem crescendo após uma longa história em papéis "decorativos". No entanto, o autor destaca que, nas produções mais recentes, as suas perspectivas não são garantidas com o seu protagonismo. Mesmo que *Babás* e *Do outro lado da cozinha* tenham a trabalhadora doméstica como figura central, e ainda que as patroas se interessem por ouvir as experiências que estas têm a contar (a pedido ou demanda das próprias cineastas), o ponto de vista é de quem narra a história. A reflexão é feita sobre as memórias pessoais das diretoras.

O interesse na figura da empregada doméstica somado à tendência de documentários em tom subjetivo e narrados em primeira pessoa, alinha-se com a hipótese de Souto (2016, p. 78) de que esses filmes "talvez sejam obras mobilizadas por um desejo de indenização de uma dívida histórica". Isto é, "os filmes, que assumem uma visão em 'plongée' da pirâmide social brasileira, trazem a marca da má consciência de classe" (SOUTO, 2016, p. 78) na medida em que cineastas pertencentes às classes média e alta retratam seus empregados domésticos como forma de aliviar um certo tipo de remorso pessoal por pertencerem a uma classe social que explora ou explorou esse tipo de trabalhador (*apud* FERRAZ, 2021, p. 48–49).

O filme de Jeanne Dosse evidencia um interesse em contar sobre as memórias da infância da cineasta a partir do olhar de quem estava do outro lado da casa. Porém, o título, *Do outro lado da cozinha*, parece guardar uma ambiguidade a respeito do lugar que ela e Zenita ocupam. Qual seria o outro lado da cozinha? Seria apenas uma outra extremidade desse espaço? Seria a sala? Seria a cozinha que Zenita quer montar na casa em que está construindo? Quem ocupa esse outro lado?

Dos quatro filmes, *Que horas ela volta?* é o único que não apenas põe a empregada doméstica no primeiro plano, mas também assume o seu ponto de vista. Este, inclusive, posiciona a câmera do lado de dentro da cozinha. Conhecemos os padrões de Val através do vão da porta. Nesse caso, a cozinha é o primeiro plano e a sala, o segundo. Não à toa, inicialmente o filme se chamaria *A porta da cozinha* (SAITO, 2015). Aqui, já não é mais a patroa, ou a filha da patroa, quem fala das suas empregadas domésticas, é a própria Val que fala de si.

Em *Aquarius*, o fantasma do passado volta a perturbar os sonhos de Clara e reverbera nas relações do presente. Nele, as empregadas domésticas continuam sendo trabalhadas de forma marginal. Elas se mantêm no segundo plano, mas atravessam e interrompem o primeiro, tirando o foco daqueles que ocupam o centro. Na cena em que Clara e seus parentes veem fotos antigas, a atual empregada, Ladjane, entra no primeiro plano com uma garrafa de vinho em uma das mãos, servindo, e, na outra, mostra aos convidados uma foto de seu filho, já falecido. Desfocada o tempo todo durante a cena, e enquadrada de costas, do tronco aos joelhos, Ladjane silencia a patroa e os parentes, deixando-os constrangidos. Ela não apenas desorganiza a centralidade momentaneamente, ao desestabilizar o primeiro plano, como também evidencia que, mesmo que ela queira fazer parte da família, ou se sinta como se fosse, ela não o é.

CONCLUSÃO

Nos quatro filmes analisados, o caráter fantasmagórico das imagens das empregadas domésticas reforça que o passado colonial e escravocrata do Brasil ainda reflete nas relações atuais entre as trabalhadoras e seus patrões, e, ao evidenciar tais relações, os filmes promovem uma reconciliação com esse passado.

A imagem que abre *Babás* tem o papel fotográfico danificado pelo tempo, com marcas que trazem um caráter translúcido à babá e à criança. Ambos parecem estar em um processo que resultará no esquecimento, no desaparecimento completo. Se em *Aquarius*, defendemos que Juvenita, ganha vida depois de ser lembrada, podemos defender também que, na verdade, ela nunca esteve morta. Ao transitar entre o passado e o futuro, entre o invisível e o visível, as empregadas domésticas parecem não necessariamente estar em um polo ou outro, mas sim nos dois simultaneamente. Os fantasmas do passado que assombram o presente, trazendo à tona problemas mal resolvidos, não envolvem apenas as empregadas antigas e atuais, mas estendem-se às novas gerações, nomeadamente às filhas das empregadas domésticas.

Em *Do outro lado da cozinha*, um vídeo de arquivo mostra Zenita e sua filha Cristina mandando um recado para alguém que não veem há tempos. Cristina receia não ser reconhecida e, quem filma intercala: "Cristina, que ressuscitou", ao que esta responde: "Ressuscitei não, não tinha morrido". Por ironia, este foi um dos últimos registros antes de Cristina morrer efetivamente. Assim como ela enfatiza não ter morrido, Jéssica, de *Que horas ela volta?*, não deixa o passado ser enterrado, e vai além: inverte os papéis de quem serve a quem, como na cena em que Bárbara prepara o café da manhã para ela. Ao não se deixar tratar como uma "cidadã de segunda classe" — nas suas próprias palavras —, Jéssica reivindica um direito que foi negado às gerações anteriores de trabalhadoras domésticas: a visibilidade.

Cada filme, no exercício de tirar a empregada doméstica da invisibilidade, propõe uma reconciliação com o passado. O modo como o fazem difere entre si, por vezes trazem a empregada para o centro, por outras deixam-na em segundo plano, mas todos possibilitam que o passado mal resolvido tenha seu espaço de contestação.

REFERÊNCIAS

- FERRAZ, Deise Luiza da Silva; MOURA-PAULA, Marcos; BIONDINI, Bárbara Katherine Faris; MORAES, Aline Fábria Guerra de. Ideologia, subjetividade e afetividade nas relações de trabalho: análise do filme “Que horas ela volta?” **Revista Brasileira de Estudos Organizacionais**, v. 4, n. 1, p. 252-278, 2017.
- FERRAZ, Lúcia Maciel. **Na casa dos outros**: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema latino-americano. Dissertação. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48945>.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. Madrid: ALCA XX, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, 2: Movimentos Sociais Urbanos, Minorias e Outros Estudos, Brasília: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), p. 223-244, 1984.
- GORBAN, Débora. Empleadas y empleadoras, tensiones de una relación atravesada por la ambigüedad. **Revista Espanola de Investigaciones Sociológicas**, n. 140, p. 29-48, 2012.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. Partial affection: the place(s) of female domestic workers in recent brazilian cinema. In: OSBORNE, Elizabeth; RUIZ-ALFARO, Sofia (orgs). **Domestic labor in twenty-first century Latin American cinema**. Cham: Palgrave Macmillan, p. 167-190, 2020.
- PEEREN, Esther. **The spectral metaphor**: living ghosts and the agency of invisibility. London: Palgrave Macmillan, p. 1-32; 76-109, 2014.
- SHAW, Deborah. Intimacy and distance: domestic servants in Latin American women’s cinema: *La mujer sin cabeza/The headless woman* and *El niño pez/The fish child*” [revisão por pares]. In: MARTIN, Deborah; SHAW, Deborah (orgs). **Latin American women filmmakers**: production, politics, poetics. Londres, Nova York: I.B.Tauris, p. 123-148, 2017.
- SAITO, Stephen. Interview: Anna Muylaert on the long birth of “The second mother”. **The Moveable Fest**, Los Angeles, 28 ago. 2015. Disponível em: <https://moveablefest.com/anna-muylaert-second-mother/>. Acesso em: 30 out. 2021.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

IMPRESSÕES BIO-GRÁFICAS DE CORPO-POLÍTICAS MARCADAS: PERSPECTIVAS SEXUAIS SUBALTERNAS

Pedro Henrique Alves de Medeiros (UFMS/NECC)¹

Edgar César Nolasco (UFMS/NECC)²

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo descortinar e, por extensão, teorizar impressões bio-gráficas de corpo-políticas marcadas a partir de uma epistemologia Sul-Sul, de caráter descolonial, ilustrada pelo corpo performático, dissidente, fronteiro e indecível da cantora e *drag queen* brasileira Pabllo Vittar. Dessa feita, a proposta aqui delineada se justifica na medida em que Pabllo Vittar desvela o horizonte crítico-epistêmico *outro* de que não resistimos porque somos *bichas*, mas, sim, re-existimos (MIGNOLO, 2017a) politicamente à opressão e às marcas de poder hegemônico-coloniais incutidas, à revelia, em nossos corpos-*corpus* de *anthropos* (MIGNOLO, 2003), isto é, de supostos “outros” especialmente no Brasil contaminado pela putrefação moral de Jair Bolsonaro. Ademais, o ensejo explicitado se projeta, como condição epistemológica *sina qua non*, contra a narrativa universalista e monotópica da colonialidade que instituiu, por vias dos seus próprios critérios abissais as categorias modernas de conhecimento, arte, corpo-*corpus*, sexualidade e gênero responsáveis pela criação de insígnias assimétricas e autoritárias de poder que desumaniza(r)am e sub-humaniza(r)am (KILOMBA, 2018) os corpos ditos “marcados” em relação aos “não-marcados”, sendo aqueles os ditos desviantes, inferiores e insubordinados, em outras palavras, tudo aquilo que não representa a nação heterossexista-patriarcal. Portanto, no que concerne ao recorte teórico, utilizar-se-á a perspectiva descolonial em face de uma metodologia eminentemente bibliográfica assentada nos autores Walter Mignolo, Silviano Santiago, Grada Kilomba e Guacira Lopes Louro de obras e de textos, dentre outros, como “Inconveniências do corpo como resistência”, *Um corpo estranho*, *Histórias locais/projetos globais*, “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, “Desafios decoloniais hoje” e “Para Bolsonaro la Biblia pesa más que la Constitución”.

Palavras-chave: Descolonialidade. Sexualidade. Dissidência. Corpo. Pabllo Vittar.

¹ Doutorando em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS), bolsista Fundect/CAPES e membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC).

² Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), professor e orientador pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e coordenador do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC).

O corpo alarga uma metáfora política.
Não é república ou infalível.
Tentativa única,
o corpo carrega o fado comum do poema:
extravio e luta.
Fortaleza e catástrofe.
(MAROVATTO, 2018, p. 137, grifos nossos)

Conforme o exposto pelo poema de Mariano Marovatto, *os corpos alargam metáforas políticas e carregam os fados comuns, extravio, luta, fortaleza e catástrofe*. Para além de resistir, os (meus/nossos) corpos desviantes (KILOMBA, 2019), re-existem, pois apenas resistir não é o suficiente, dado que isso significaria que as normas do jogo são controladas por alguém/algo a quem resistimos (MIGNOLO, 2018). Pelo endosso das semelhanças-na-diferença (MIGNOLO, 2003), destituídas de signos valorativos hierárquicos, evoca-se a recolocação dos desejos, dos afetos, dos corpos-*corpus*, *loci* etc. desautorizados pelo pensamento ocidental. Dessa forma, nossos desafios atuais e dos futuros globais residem nas possibilidades de angariarmos corpos transcendidos e destituídos da matriz colonial do poder lançando-nos ao vazio de sociedades que prezem *todas/todos* vidas/corpos plenamente co-existent em harmonia (MIGNOLO, 2018).

Em 2019, ano de posse do então presidente Jair *Messias* Bolsonaro – grafamos o segundo nome em itálico em tom irônico considerando a contaminação religiosa/conservadora imbricada nos discursos e práticas desse sujeito –, entrevemos a disseminação de discursos políticos, alinhados ao conservadorismo heterossexista latente, no intento de erradicar os direitos conquistados pelos grupos marginalizados, dentre deles, os de nós homossexuais, *sub judice* de argumentos indecorosos, de raiz cristã-normativa. Nesse tocante, Silviano nos relembra que hoje se percebe melhor as gestualidades das inconveniências corpo-artísticas (SANTIAGO, 2019a), atrelados não só aos palcos das artes, mas, das vidas, no endosso de resistências políticas a autoritarismos e perseguições de matriz opressora, preconceituosa e totalitária, replicada por Bolsonaro, a qual foi acentuada desde o golpe militar de 1964 que, coincidentemente (ou não), o então presidente demonstra grande apreço.

Entretanto, como relembra Oscar del Barco, filósofo argentino citado por Mignolo em “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade” (2017), ainda que a barbárie pareça ser definitiva, não temos outro horizonte civil-epistêmico a não ser a luta. Em certo momento, os intelectuais de hoje desaparecerão, todavia, os oprimidos continuarão existindo e elaborando teorizações que encampem suas necessidades e esperanças (MIGNOLO, 2017b). Não há outra saída que não seja a luta implicada pela insubordinação somada à desobediência epistêmica-civil. As lutas, a teorização *outra* e os corpos da inconveniência desviante angariam transformações de cunho semelhante-na-diferença em vias de trazer à voga processos plurilógicos e pluritópicos (MIGNOLO, 2003) que obliterem a universalidade monotópica incutida nas semelhanças-e-diferenças. Ao arcabouço dessa, relegou-se as diferenças *dos outros*, a citar: os ditos bárbaros, selvagens, canibais, primitivos e subdesenvolvidos (MIGNOLO, 2003).

Segundo Silviano, é do seu interesse latente entrever as formas de resistências na legitimação de resistências políticas se alternando, portanto, o cenário performático dos palcos para o contexto angariado no Congresso Nacional Brasileiro (SANTIAGO, 2019b). Assim, compreendemos, no que convém não só ao espaço público supracitado, mas, também, aos seus desmembramentos espaciais-políticos, que as figuras dos políticos Marielle Franco e Jean Wyllys eram inconvenientes (SANTIAGO, 2019b), por excelência. Paralelamente, não é à toa, tampouco, casual, que ambos os políticos experienciavam e inscre(vi)viam comportamentos inconvenientes e desviantes, posto que

Jean é *gay* e Marielle era bissexual (SANTIAGO, 2019b). Resguardado por esse fato de imbricação da vida privada (sexualidade) à pública (carreira política) somado às inscrições e aos pronunciamentos altamente voltados para as diferenças (coloniais) pluri-versais e à possibilidade de co-existência de mundos possíveis (MIGNOLO, 2008), um deles (Jean) foi outorgado a se exilar do Brasil frente à série de ameaças político-homofóbicas, enquanto a outra (Marielle) fora assassinada a tiros dia 14 de março de 2018 no Rio de Janeiro.

A esses corpos político-inconvenientes-desviantes, delegou-se as represálias do exílio e do assassinado, respectivamente, explicitando as ligações entre público-privado (SANTIAGO, 2019b) no tocante aos corpos inconvenientes e, sobremaneira, na questão sexual como elemento político que no Brasil está se delineando de maneira extraordinária – no sentido pejorativo do termo. Inconvenientemente, *todo o político está atravessado pela sexualidade* (SANTIAGO, 2019b, s/p) e, nessa chancela, Marielle e Jean, vidas essas encenadas na política, mostraram como a questão sexual é *um fundamento integrante da política nacional* (SANTIAGO, 2019b, s/p), tendo em vista que os espaços políticos de poder são, predominantemente, dominados por homens brancos, heterossexistas e patriarcais. *Fala-se mais de sexualidade do que de política, ou não se pode falar de uma sem a outra* (SANTIAGO, 2019b, s/p).

Wyllys e Franco, por sua vez, foram/são ocultados e silenciados pela matriz de dominação (MIGNOLO, 2017a) político-cristã, conservadora e violenta que grassa no Brasil *sub judice* da legitimação discursivo-prática do então presidente da república. No crivo da percepção (homo) biográfica da corpo-política, Mignolo (2017), na esteira de Fanon debatendo racismo, todavia, passível de articulação no prisma da sexualidade, explicita a necessidade de contrapormos epistemologicamente as corpo-geo-políticas, de fundo fronteiro/descolonial, à egopolítica e à teopolítica modernas-coloniais, proclamadas universais, na tentativa de resgatar nossas sensibilidades suprimidas e expurgadas pelas normas socioculturais conservadoras, bem como nossos *loci* geoistóricos imbuídos em nossos corpos inconvenientes e desviantes:

Quando Frantz Fanon termina seu *Pele negra, máscaras brancas* com a prece: *Oh corpo meu, faz de mim, sempre, um homem que se interrogue [...]* expressou, em uma só frase, as categorias básicas da epistemologia fronteira: a percepção bio-gráfica do corpo Negro no Terceiro Mundo, fundando assim uma política do conhecimento que está arraigada assim como o corpo racializado, nas histórias locais marcadas pela colonialidade. Ou seja, um pensamento que faz visível a geopolítica e corpo-política de todo pensamento que a teologia cristã e a egologia (e.g. cartesianismo) ocultam (MIGNOLO, 2017b, p. 16, grifos do autor).

Tomando por base o estado de exílio (MIGNOLO, 2003) que o corpo inconveniente-desviante do homossexual ocupa na sociedade autocentrada na heterossexualidade compulsória e nos corpos não-marcados (KILOMBA, 2019), compreendemos a necessidade de não permitirmos os apagamentos das *nossas* sensibilidades em virtude das represálias familiares, trabalhistas, escolares, políticas, midiáticas etc. as quais somos cotidianamente alvos. Ainda que tentem nos fazer entender o contrário, nossas sensibilidades têm um senso de territorialidade (MIGNOLO, 2003) ligado aos locais geoistóricos e epistemológicos que nos atravessam (MIGNOLO, 2003) e é ali, na conjunção desses *loci* com nossos semelhantes, que encontramos força motriz para re-existir e civil-epistemicamente desobedecermos.

À vista disso, entrevemos que as marcas (MIGNOLO, 2003) inscritas em nossos corpos pela força dos legados coloniais e modernos são justamente as condições *sine qua non* para crivarmos

(auto)reflexões atuantes nas interseções das nossas memórias expurgadas dos acontecimentos que nos transpassam e nas esperanças quase utópicas de futuros globais mais igualitários. Dessa forma, nossa luta se angaria, eminentemente, não em uma categoria, mas, sim, em uma perspectiva subalterna (MIGNOLO, 2003), por excelência. Isso quer dizer que estamos empenhados em teorizar a partir das relações “contratuais” (MIGNOLO, 2003) da subalternidade em posição de desobediência aos postulados coloniais e às veredas de dominação caras às configurações da modernidade, a exemplo: a “visão de mundo” dissipadora das sensibilidades *outras* e a presença do armário no introito de regular e expurgar as dissidências sexuais.

Em termos comparativos, os sentidos de “periférico” e “subalterno” são análogos (MIGNOLO, 2003) se os tomarmos enquanto perspectivas daquilo que se situa em um espaço relacional compreendido como inferior. Nesse viés, o triunfo dos estudos subalternos, pela égide de perspectiva, reside justamente na possibilidade de evitarmos a reinscrição das estratégias de subalternização (MIGNOLO, 2003) do conhecimento, dos *loci*, das sensibilidades, dos desejos/afetos não-heterossexuais, além dos corpos das exterioridades que re-existem. Reiteramos, então, que só pode oferecer re-existência política o corpo inconveniente (SANTIAGO, 2019a) e desviante.

Para isso, relembremos, na esteira da articulação de Silviano sobre e a partir dos corpos inconvenientes, que as ideologias das letras das músicas têm menor importância do que as *performances* no palco, ao vivo, dos artistas (SANTIAGO, 2019a). A exemplo, o mineiro assente que o corpo que re-existe não é o do cantor da “Bossa Nova”, sentado em um banquinho portando um instrumento musical, pelo contrário, é a imprevisibilidade subversiva não-normativa do corpo performático de Ney Matogrosso com movimentos misteriosos, sensuais e andróginos que projeta a possibilidade corpo-sensível-epistêmica de transgressão política (SANTIAGO, 2019a). A questão musical-performática, nesse tocante, é indissociável do corpo do cantor ou cantora em cena (SANTIAGO, 2019a). Ney Matogrosso, por exemplo, transmite um *modus operandi e vivendi* de ser-estar-existir corporalmente no ato da *performance* destituído de qualquer vergonha e/ou amarra sociocultural (im)posta (SANTIAGO, 2019a). Dito isso, é a partir do introito sexual não-normativo e dissidente que se aquilata propriamente a re-existência libertária de se mover/comportar como *bicha* em uma visada ampla e ressignificada no pluriverso aos sujeitos normalizados (SANTIAGO, 2019b). Nesse contexto, vejamos algumas imagens (Figuras 1 e 2) da *drag queen* Pabllo Vittar justamente no ato *performático* desenhado nos palcos:

Figura 1 – Pablllo Vittar performando no desfile da “Casa de Criadores” em 2017



Fonte: <https://www.metrojornal.com.br/estilo-vida/2017/05/09/pablllo-vittar-marca-primeiro-dia-da-casa-criadores.html>

Figura 2 – Pablllo Vittar performando no desfile da “Casa de Criadores” em 2017



Fonte: <https://www.metrojornal.com.br/estilo-vida/2017/05/09/pablllo-vittar-marca-primeiro-dia-da-casa-criadores.html>

É especialmente *a partir* da transgressão performática corpo-inconveniente de re-existir politicamente frente a totalitarismos de ordem heterossexistas e falocêntrica que se delineia o contorno da dissidência latente de Pabllo Vittar, à semelhança de Ney Matogrosso nos anos 1970 com o grupo “Secos & Molhados”. A *drag queen* se faz necessária à contracultura artístico-sociopolítica da comunidade LGBTQIA+ ao imbricar emblemas fronteiriços e ambíguos de gênero e de sexualidade no *mainstream* musical brasileiro, sobretudo, no atual momento político que vivemos atravessados pelas ideologias conservadoras e religiosas de Jair Bolsonaro perpetuadoras dos legados coloniais homofóbicos e teopolíticos. Nossa articulação epistêmica inconveniente-desviante entremeada pela figura não só de Ney Matogrosso, mas, também de Pabllo, justifica-se especialmente por uma fala do então integrante do “Secos & Molhados”.

Para Ney Matogrosso: “[...] quando me viam no palco, maquiado, com bigode e uma grinalda na cabeça, *requebrando como um ser híbrido*, [as pessoas] *ficavam ainda mais confusas*” (MATOGROSSO *apud* SANTIAGO, 2019a, p. 19, grifos nossos). Diante do fragmento exposto, entrevemos que Ney Matogrosso e Pabllo Vittar se aproximam em medida similar que Marielle Franco e Jean Wyllys: todos são corpos inconvenientes que se desviam da compulsão heterossexual-normativa-patriarcal e desestruturam as fronteiras e as regras de gênero e de sexualidade confrontando os legados imperiais, modernos e ocidentais da teopolítica opressora e universalista tão bem quista tanto pelo presidente da república quanto por boa parte dos políticos em exercício no Brasil. Temporalmente, Ney nos foi tão necessário na década de 1970 introjetando sua corpo-política da inconveniência nos palcos tal qual Pabllo é hoje, na segunda década do século XXI.

Pabllo descortina o horizonte crítico-epistêmico de que não resistimos porque somos *bichas*, mas sim, re-existimos politicamente pela opressão e pelas marcas de poder hegemônico-colonial incutidas, à revelia, em nossos corpos-*corpus* de *anthropos*. Essa diferença nos permite entender que gênero, diferenças étnicas e sexuais poderiam ser absorvidos pelo sistema vigente e postos na esfera da subalternidade interior (MIGNOLO, 2003). Além disso, a existência inconveniente-política-desviante vem à tona para relembrar que tolerância e as semelhanças-e-diferenças não são suficientes para dar conta da reinscrição das nossas corpo-políticas na história da humanidade. Há que se prezar por *todas* as vidas no chancelar das políticas da semelhanças-na-diferença e nas co-existências angariando a dissipação das marcas de poder arroladas aos nossos corpos-*corpus* das exterioridades.

Para a artista e intelectual portuguesa Grada Kilomba (2019), há uma narrativa universalista e monotópica do que é conhecimento, arte, corpos-*corpus*, sexualidade e gênero que exclui, rechaça, expurga e cria categorizações que desumanizam e sub-humanizam os corpos marcados os identificando enquanto desviantes, inferiores e insubordinados sendo tudo aquilo que não é representaria a nação. Sendo assim, no plasmar dessas significações imbricadas no corpo e na *performance* inconveniente e re-existente de Pabllo, percebemos as dimensões patriarcais e homofóbicas do colonialismo que grassa e é legitimado, ainda, no Brasil. De acordo com a intelectual portuguesa, o colonialismo se apresenta em três dimensões: a prática de marginalizações de determinados corpos e identidades, a capitalização de tudo que for possível e a militarização das relações humanas (KILOMBA, 2019). Nessa esfera, reverbera-se a política do medo (KILOMBA, 2019) que cria os ditos “outros” e seus respectivos corpos desviantes para sustentar que são terríveis/perigosos e, portanto, há que se defender deles pelo estabelecimento de barreiras e fronteiras sociais, culturais, políticas, econômicas, físicas, civis e artístico-epistêmicas (KILOMBA, 2019).

Na contracorrente às configurações (im)postas pelas normativas do colonialismo, o saber e a arte se projetam enquanto territórios de descolonização (KILOMBA, 2019). À vista disso, Pabllo

angaria esses *loci* descoloniais/fronteiriços a partir da pluversalidade performática do seu corpo inconveniente-desviante posto-exposto em cena nos palcos elaborando possibilidades de re-existências coletivas, tal qual Ney Matogrosso, às medidas totalitárias que angariam o exercício de colonizar aquilo que consideram como corpos sub-humanos. Dissidente e fronteira, a corpo-política da *drag queen* brinca e joga com os signos de gênero e de sexualidade estabelecendo a dúvida e a ambiguidade aos espectadores os desviando dos binarismos maniqueístas do que é *ser homem ou mulher*. Segundo Guacira Lopes Louro (2018):

A drag assume, explicitamente, que fabrica seu corpo, ela intervém, esconde, agrega, expõe. Deliberadamente, realiza todos esses atos não porque pretende se fazer passar por uma mulher. Seu propósito não é esse, ela não quer ser confundida ou tomada por uma mulher. A drag propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia do gênero: ela imita e exagera, se aproxima, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia (p. 78-79, grifos nossos).

A exemplo das imagens expostas (Figuras 1 e 2) e do fragmento supracitado, entendemos que a artista “bagunça” as próteses de performance de gênero, ora se apresentando de peruca (à semelhança de uma imagem estereotipada feminina), ora sem, e, ao mesmo tempo, com vestes, socialmente, atribuídas às mulheres *pari passu* à exposição do colo e dos mamilos masculinos. Conscientemente ou não, Pabllo dismantela as estruturas de poder na chancela da exposição pública de seu corpo inconveniente atravessado por linguagens visuais (KILOMBA, 2019) e semânticas *outras*, não-normativas e pluri-versais. Ademais, no seu ato performático, descortina-se o horizonte dos corpos que são marcados ou não (KILOMBA, 2019). A esses, desvela-se o arcabouço da universalidade que produz o poder colonialista e opressor incutindo corpos que correspondem à condição humana e à nação e, por isso, a categorização não precisa ser mencionada (KILOMBA, 2019).

Ou seja, quando se fala de corpo, em geral, é o corpo não-desviante e heterossexual que o imaginário coletivo projeta. Quando falamos de homens, é aos heterossexuais que nos referimos. As marcas do poder, imbricadas pelos privilégios dos *humanitas*, resguardam-se aos corpos marcados dos *anthropos*, ou seja, às exterioridades. Contrapondo a normatividade heterossexual patriarcal, o corpo *queer* (LOURO, 2018), marcado, dissidente e desviante de Pabllo é estranho, raro, esquisito. É o excêntrico que, enquanto *anthropos*, não quer ser “integrado”, tampouco, “tolerado” (LOURO, 2018). As inconveniências corpo-políticas de Ney e de Pabllo desvelam nosso posicionamento de não angariarmos o pertencimento nem a referência universal ao/do centro (LOURO, 2018). Endossamos, em nossos corpos e geopolíticas das semelhanças-na-diferença pluri-versais, maneiras de pensar, ser e escre(vi)ver (seja epistemicamente ou em práticas performáticas artísticas) no exercício de desafiar normas socioculturais regulatórias assumindo e (auto)refletindo a partir dos nossos desconfortos da ambiguidade, do entre-lugar e da fronteira. Somos estranhos ao existirmos pela égide do incômodo, da provocação e do fascínio (LOURO, 2018).

Corroborado pelas discussões apostas, sobremaneira, pela inconveniência angariada por Silviano, compreendemos que para além de debruçar-nos sobre a subalternidade pelo crivo de uma perspectiva, julgamos necessário discuti-la pela égide da razão subalterna. Essa, segundo Mignolo (2003), compreende a plêiade de práticas epistêmicas emergindo *dos* e voltando-se *aos* legados coloniais ao propor o contramoderno enquanto espaço de controvérsia que questiona as ordens ditas

naturais, de “si-mesmo”/”o outro”, civilizado/bárbaro e, estendemos ao recorte crítico aqui exposto, de corpos marcados/desviantes/inconvenientes e os não-marcados. De modo simultâneo, a razão subalterna (MIGNOLO, 2003) se alimenta e é alimentada pelas práticas teóricas promovidas pelos movimentos de descolonização emergindo como resposta epistêmica à necessidade de desestruturarmos e repensarmos as histórias narradas (MIGNOLO, 2003), ditas universais, pelo endosso da evocação das diferenças coloniais, incutidas nos meus/nossos corpos desviantes, marcados e inconvenientes.

Ensejamos, portanto, um pensamento *outro*, da premissa das políticas de semelhanças-na-diferença, a fim de refletirmos *a partir e para além* das disciplinas hegemônicas, territoriais e ocidentais (MIGNOLO, 2003) embutidas nos corpos-*corpus* das diferenças coloniais. Pretendemos ir além dos legados imperialistas-ocidentais, das prescrições e divisões normativo-binárias de gênero, sexualidade, raça e etnia tomados pelo anseio de ultrapassarmos a subalternidade aquilatando, pelo reverso, elementos possibilitadores de formas subalternas de pensar e de re-existir (MIGNOLO, 2003). Para Louro (2018), no tempo em que a Bíblia imperava pelo reconhecimento de “fonte de autoridade”, era no enunciado sagrado que se sustentavam as relações entre homens e mulheres e, por sua vez, as diferenças existentes entre ambos. Todavia, nesse momento, o corpo era valorado com de menor importância tornando-se, posteriormente, primordial nas justificativas das diferenças (coloniais).

Contudo, essas marcas de poder não são estáveis e precisam, continuamente, serem reinventadas e reiteradas para garantir a solidez e a permanência (LOURO, 2018) das hierarquias angariadas pela matriz colonial de poder (MIGNOLO, 2017a). Dentre os espaços socioculturais de investimento e (de)marcação corporal estão, dentre outros, as famílias, escolas, igrejas, leis, mídias e médicos (LOURO, 2018) contaminados pelos legados coloniais, modernos e ocidentais de racialização (MIGNOLO, 2008), isso é, a óbvia negação das humanidades *outras*. As normas de regulação dos corpos-*corpus* estabelecem limites de sanidade, legitimidade, moralidade e/ou coerência (LOURO, 2018), tendo em vista a/o inconveniência/desvio das fronteiras aquilatados pelos *corpos* outros marcados como ilegítimos, imorais e/ou doentes (LOURO, 2018). Assim sendo, para Louro (2018), não existe um núcleo plenamente efetivo, estável e confiável o qual as normas, por exemplo, de sexo-gênero-sexual idade possam ser replicadas com segurança, há que reinventá-las de tempos em tempos.

Da mesma forma no que convém às re-existências políticas de transgressão que necessitam se reinventar e se deslocar para transcender e descolonizar as imposições universalistas das semelhanças-e-diferenças que hierarquizam corpos-*corpus*, desejos, sensibilidades, afetos e *loci* geoistóricos e epistemológicos em marcações binárias e maniqueístas de poder. Nos dois casos, é *a partir do corpo e através dele* (LOURO, 2018) que as práticas de afirmação e/ou transgressão/descolonização das regulações opressoras se realizam e delineiam-se. Então, atravessados ainda por Louro (2018), entrevemos que os corpos-*corpus*, inconvenientes/desviantes ou não, são marcados de maneira sociocultural, simbólica e material por seus habitantes ou até mesmo por terceiros. Por isso, a corpo-política da inconveniência desviante homo-*bios*-cultural só pode ser pensada com base nas políticas das semelhanças-na-diferença e *a partir da fronteira* (MIGNOLO, 2003).

Tendo em vista que compreendemos os nossos corpos homossexuais enquanto a própria morada da fronteira, incute-se, sobremaneira, pensar à luz das nossas (auto)inscrições-reflexões da perspectiva subalterna (MIGNOLO, 2003) e dos *loci* geoistóricos e epistemológicos os quais estamos

atravessados. Pensar *a partir das* (nossas próprias) fronteira (MIGNOLO, 2003) e do conceito moderno de teoria territorial pressupõe trazer à superfície as formas anônimas de pensamentos, sensibilidades, afetos, desejos e re-existências silenciados pela modernidade ocidental colonialista. Tal qual Mignolo (2003) assevera, pensar teoricamente é dom de todos os seres humanos, independente, do período e dos *loci* geoistóricos e epistêmicos os quais habitam. Aquilata-se, então, a proposição de novos sujeitos epistemológicos que pensam não apenas *sobre* as fronteiras, mas, essencialmente, *a partir delas*.

Esperamos, nesse intento, angariar reflexões corporificadas de uma (auto)consciência *outra* e novas formas de corpo-racionalidades que se projetem com base nas experiências subalternas na construção e na reorganização das sociedades e dos futuros globais mais igualitários possíveis. Refletir sob a pluma das nossas corpo-experiências subalternas contribui tanto para a (auto)reflexividade (MIGNOLO, 2003) quanto para políticas públicas de direitos humanos e epistêmicos ensejando condições de transformação das relações desiguais de subalternidades que grassam no mundo capitalista-neocolonial de hoje. Fronteiriçamente, essa premissa endossa as reflexões baseadas nas nossas posições de sujeitos entranhados por heranças coloniais em nossos corpos-corpus, histórias locais e sensibilidades das exterioridades.

Dito isso, a força da teorização fronteiriça/descolonial (MIGNOLO, 2003) está, em especial, na sua capacidade de transformação epistemológica, social e cultural no desejo de propor mundos pluri-versais e semelhantes-na-diferença possíveis. Assim, escre(vi)ver a partir dos corpos-corpus homo-biográficos inconvenientes e desviantes implica realizar a alta rotatividade dos signos (EVARISTO, 1996) e grafias *homo*, *anthropos*, da exterioridade. Esses mesmos signos que nos isolam e tentam provocar o “exílio dos nossos corpos” (EVARISTO, 1996), frente à normatividade sexual-sociocultural, são os que escre(vi)vem a plenitude desses nossos corpos na construção de direitos relacionais (EVARISTO, 1996) *outros* de ser, estar e existir no mundo. O corpo homossexual fronteiriço é, na contracorrente da teopolítica, a profanação do sagrado (EVARISTO, 1996) e da “ordem/aparência natural do mundo” (MIGNOLO, 2008) pelo crivo dos desejos/afetos *outros* de pertencimento e de re-existência às subordinações (im)postas. A opressão heterossexista-compulsória-patriarcal seria, então, uma forma de pretender exilar o corpo inconveniente-desviante das sensibilidades homo-biográficas que o constroem enquanto corpo-político-*outro*.

Portanto, este trabalho se conclui exatamente onde a paisagem *biosgeográfica* da exterioridade se inscreve e se projeta pela égide da (auto)reflexividade homo-bios-cultural de nós homossexuais sul-fronteiriços dos trópicos que não desejamos sermos integrados, tolerados nem mesmo resguardados aos armários que nos foram impostos. À revelia, impusemos nossos pés para romper as barreiras e, metaforicamente, as portas dos armários que vêm nos enclausurando séculos a fio. A corpo-política da inconveniência desviante homo-bios-cultural entrevista pela égide das políticas das semelhanças-na-diferença foi o nosso arsenal epistemológico-sensível para nos inserirmos no campo de batalha sociocultural-epistêmica de extermínio a nós homossexuais. Tal qual o poema que epigrafou este trabalho, os nossos corpos-corpus *alargam metáforas políticas e carregam fados comuns, extravio, luta, fortaleza e catástrofe* (MAROVATTO, 2018, p. 137).

É pelo atravessamento da fortaleza dos nossos corpos-fortalezas que angariamos pensar *a partir* da corpo-geopolítica dos conhecimentos e das sensibilidades para reinscrever na história das *reais* humanidades pluri-versais e pluri-tópicas os corpos inconvenientes e desviantes que são tanto nossos quanto de Silviano, Ney Matogrosso, Pablllo Vittar, Marielle Franco (*in memorian*) e Jean Wyllys. Ainda que nossos corpos-corpus sejam marcados (KILOMBA, 2019) e rasgados pelas garras

da homofobia ainda imperante no Brasil, *pari passu* a isso, estão os rastros, feridas e cicatrizes inscritas-vertidas que não nos deixam esquecer a historicidade das opressões e das violentações as quais, por séculos, viemos sofrendo. Integrando nossa razão subalterna à luz dos meus *loci* geoistórico e epistemológicos, compreendemos que a transcendência dessas semelhanças-e-diferenças tem que se dar pela chancela do pensamento *outro* que emerge *a partir* das fronteiras e, por extensão, do nosso corpo-fronteira que se escre(vi)ve homo-biograficamente nos palcos das artes-literaturas e, em específico, das vidas *outras*.

Ainda que hoje o colonialismo não obtenha os mesmos efeitos e consequências que há séculos atrás, suas marcas e legados sobrevivem nas diferenças coloniais que resistem e grassam no mundo, sobremaneira, no Brasil de Jair Bolsonaro e dos movimentos religiosos-cristãos em constante ascensão. Como explicita o vulgo homossexual nos dias atuais, *não deitaremos* para a política do medo (KILOMBA, 2019) imposta pelos neocolonialismos. Arraigados nas produções, nos saberes *outros* e nas artes, projetamos nossos corpos-*corpus* pelo atravessamento fronteiriço enquanto territórios de descolonizações (KILOMBA, 2019) semelhantes-na-diferença socioculturais, artísticos e epistemológicos, seja da maneira consciente, como nós e Silviano realizamos através das nossas escrituras homo-biográficas, ou não.

Dito isso, incorporamos as condições de bárbaros, sub-humanos, sujos, poluídos, depravados, doentes, profanadores, dissidentes, perigosos, transgressores, subversivos, inconvenientes e desviantes para sobrevivermos em coletividade e re-existirmos politicamente, quer queiram os replicadores da ficção reguladora da coerência sexual e da dita ordem/aparência natural do mundo (MIGNOLO, 2008) ou não. A putrefação moral incutida nos discursos em favor da família heterossexual patriarcal brasileira e dos “bons costumes” não se sustenta mais, tampouco, amedronta-nos. Dito isso, Silviano Santiago, Ney Matogrosso, Pablo Vittar, Marielle Franco, Jean Wyllys, Guacira Lopes Louro e Walter Mignolo os quais convocamos à nossa conversa epistemológica formatada-em-coletividade, dão-nos subsídio para reiterar: não seremos integrados e/ou tolerados, mas, re-existiremos politicamente até que existam mundos pluri-versais co-existent e igualitários os quais prezem por todas as vidas dando-lhes igualdade, em todas as esferas possíveis, e, sobretudo, dignidade humana, a qual, até o momento, vem nos sendo negada.

REFERÊNCIAS

- EVARISTO, Conceição. Escrever inscre-vi-vendo-se pela memória da pele. 1996. In: **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 153. 1996.
- KILOMBRA, Grada. Grada Kilomba: “O colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles”. [Entrevista concedida à Joana Oliveira]. *El País*, São Paulo, s/p, 12 set., 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- MAROVATTO, Mariano. O corpo. In: MELLO, Ramon Nunes (org.). **Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018, p. 137-137.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. 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. 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. 2017a. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S010269092017000200507&lng=en&nr=m=iso&tlng=pt. Acesso em: 20 set. 2021.
- MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. 2017b. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acesso em: 20 set. 2021.
- SANTIAGO, Silviano. Inconveniências do corpo como resistência. 2019a. Disponível em: <https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_165_web>. Acesso em: 20 set. 2021.
- SANTIAGO, Silviano. “Para Bolsonaro la Biblia pesa más que la Constitución”. [Entrevista concedida a Adrián Melo]. **Resumen latinoamericano: la otra cara de las noticias de América y el tercer mundo**, Buenos Aires, s/p, 20 jul, 2019b.

LIESEL MEMINGER: A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS E NÃO ADMIRAVA AS CORES

Lígia Chaves Ramos dos Santos (UFMS)

RESUMO

O presente trabalho é resultado da disciplina Literatura e Cinema, ofertada pelo PPGEL da UFMS, onde propomos realizar uma análise crítica da obra *A menina que roubava livros* (2008), de Markus Zusak, e de sua versão fílmica, também intitulada *A Menina que roubava livros* (2013), do diretor Brian Percival, assentada no pressuposto teórico da transcrição de Haroldo de Campos. Destaca-se como a história da roubadora de livros Liesel Meminger, personagem que tem sua vida narrada pela Morte, é contada por meio das diferentes narrativas. Adotam-se como objetivos específicos alguns elementos basilares pertencentes a cada narrativa que, ora permitem que a “indesejada morte” assuma o papel de narradora em *off*, ora atue como narradora/personagem que promete detalhar mais a história em outro momento, e quando o faz, repete os mesmos fatos que já haviam sido narrados anteriormente. Uma verdadeira amante das cores e dos sabores inigualáveis, possíveis apenas por meio da apropriação do que os humanos mais amam: a própria vida. Busca-se destacar os pontos em que as expressões fílmica e literária divergem, ressaltando o processo de transcrição em que a Morte protagoniza o fim da vida de cada sujeito, bem como seus breves encontros com a roubadora de livros, que lhe permitem o apreciar de cores e as sensações indescritíveis, a fim de acentuar como a linguagem cinematográfica denota sentidos diferentes do romance de Zusak, por meio das imagens, da narração, das personagens e da paleta de cores. Esta pesquisa se fundamenta em pressupostos teóricos de Aumont (2012), Bordwell e Thompson (2013), Tápia e Nóbrega (2013) e Reuter (2002).

Palavras-chave: Transcrição. Morte. Cores.

INTRODUÇÃO

Iniciamos o presente trabalho refletindo sobre as questões pertinentes às narrativas que engendram o filme intitulado *A menina que roubava livros* (2013), do diretor Brian Percival e o romance de mesmo título, do australiano Markus Zusak, por meio de uma leitura crítica e eminentemente transdisciplinar. Buscaremos compreender como a história de Liesel Meminger, uma menina de apenas nove anos, que viveu os horrores do período da Alemanha nazista passou a ser a roubadora de livros, filha adotiva dos Hubermanns e moradora da rua Himme. Destacando as especificidades de cada narrativa que, de maneira geral, se vale da figura da Morte para narrar as cores e sabores a cada último suspiro humano.

Nossa assertiva se assenta no pressuposto teórico de transcrição, do tradutor e crítico literário Haroldo de Campos, para traçarmos um paralelo narrativo entre a personagem Morte na versão fílmica de Percival e no romance de Zusak, isto porque as confluências entre ambas as narrativas estão postas no fato de que a narradora que “arrebata” vidas conta as experiências de Liesel por vias de uma não interação com os demais personagens.

As convergências presentes nas narrativas versam o fato de que na versão cinematográfica a personagem Morte é representada por uma figura masculina que assume o papel de narrador em *off* e não retrata as cores e sabores que cada morte proporciona a “indesejada” personagem. Com uma paleta de cores frias, a ambientação do filme representa o inverno gelado da Alemanha e os poucos sons ouvidos nas cidades no período da Segunda Guerra Mundial (1939- 1945).

No que tange ao romance *A menina que roubava livros* (2008), destacamos que, a narradora é marcada por uma figura feminina e pelo gozo de poder observar e sentir as cores que emanam da chegada da morte aos humanos. Cores que, em sua grande maioria, retratam uma paleta de tons quentes, assim como, sabores e sensações sinestésicas. Refletiremos, ainda, sobre a possível construção de uma narradora observadora, que por vezes inicia a narração da história de algum personagem e ao fazê-lo afirma que não irá se delongar muito, visto que, a temática será melhor explorada futuramente e quando o faz conta exatamente o que já havia sido contado anteriormente.

Por meio do conceito da transcrição, podemos afirmar que a construção da narradora/personagem Morte, no filme de Percival, assume uma postura de narradora em *off* que não interage com os personagens e só se materializa em um único momento do filme por meio de uma figura masculina, que caminha pela rua Himme somente para buscar os moradores que dormiam e tiveram suas vidas levadas em uma noite escura e silenciosa de guerra.

Partindo da premissa de que as narrativas cinematográficas possuem suas especificidades, entendemos que os movimentos, imagens, trilha sonora e os recursos da narração em *off* possibilitam que a expressão artística de Percival tenha um foco narrativo que represente a Morte não como uma inimiga que deve ser evitada, entretanto, deve ser compreendida como o destino inevitável de todos os sujeitos. Cabendo elucidarmos ainda, que no filme *A menina que roubava livros* (2013), a Morte geralmente chega ao encontro das pessoas que buscam a guerra, porém, suas ações acabam resvalando nos sujeitos (inocentes) alocados no contexto histórico/social apresentado pela narrativa. Referente à expressão artística de Zusak, o texto literário sugere que a Morte, de fato, vai de encontro aos sujeitos pela curiosidade em compreender a raça humana e apreciar as cores e sensações resultantes da tomada do último fôlego de vida de cada pessoa que, em linhas gerais, envolvem sujeitos próximos de Liesel Meminger, a roubadora de livros.

AS NARRATIVAS E SUAS NUANCES

O fato de que uma narrativa depende da casualidade, do tempo, e do espaço não significa que os outros princípios formais não possam reger o filme. [...] Uma narrativa pode nos dar pistas para que criemos paralelos entre personagens, cenários, situações, horários, do dia ou quaisquer outros elementos. (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 145).

Por meio da afirmação de Bordwell e Thompson (2013), podemos compreender que diversos princípios formais de fotografia, planos, cenário, figurino e enredo regeram a construção do filme de Brian Percival, atribuindo sentidos diferentes da obra Suzak. Debruçados no conceito da transposição, de Haroldo de Campos, podemos afirmar que a ideia de fidelidade ou subserviência, que muitas vezes norteia o imaginário da recepção, está atrelada à busca em se constatar a mera transposição da obra literária para a versão fílmica, cabendo ao filme assumir uma função servil e castradora. Tal problemática não promove a construção de novas narrativas, sendo fundamental ressaltarmos que o filme de Percival rompe com estes paradigmas, (re)criando sentidos ao romance de Zusak.

Destacamos ainda, que o cenário de pobreza e periferia descrito no romance *A menina que roubava livros* (2008), é composto por uma paleta de cores quentes elucidando que

As construções pareciam grudadas umas nas outras, quase todas de casas pequenas e edifícios de ar nervoso. Havia uma neve suja [...] árvores nuas que pareciam porta-chapéus e um ar cinzento. (ZUSAK, 2008, p. 22).

O cenário descrito na produção literária remete sempre à condição quase miserável dos sujeitos, narrando as desvantagens de não se ter porões seguros e espaçosos que abrigassem os moradores em situações de bombardeios, escassez de comida, em um bairro marcado pela ausência de infraestrutura e oportunidades de emprego.

No que tange ao cenário que compõe o filme de Percival, nos valem da seguinte afirmação: “Quando o cineasta usa a cor para criar um paralelo entre os elementos do cenário, o motivo da cor pode ficar associado a vários adereços” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 216). No romance, a casa em que Liesel passou a viver é descrita como “caixa” comum, composta por um número reduzido de cômodos, enquanto o cenário de sua versão cinematográfica marca uma rua composta por uma paleta de cores claras e casas pequenas, com um mobiliário antigo compondo o contexto histórico/social da Alemanha no período da Segunda Guerra Mundial:

Imagem 1: *A menina que roubava livros* (2013) - 6min e 34s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

No que se refere à narração em *off*, cabe ressaltarmos a utilização de um artifício cinematográfico que se vale da narração de um sujeito que não está posto em cena, por meio de uma voz que não é captada no *set*, com mecanismos de imagens e uma escolha cuidadosa de palavras. O filme de Brian constrói uma voz espectral de um narrador/personagem que assume ser indesejada, porém inevitável. Esta personagem suscita um imaginário que beira o fantástico, em um determinado momento personifica-se na forma humana de um homem de capa e chapéu preto que caminha pela rua Hemmie, solitário e rapidamente retoma o seu papel de narrador em *off*, afirmando ter percorrido a rua pegando almas no colo e trazendo o fim da guerra e o começo da paz para aqueles moradores que tanto sofreram.

Através de uma narração explícita, a Morte, que se apresenta já nas primeiras cenas do filme, afirma a recepção que o fim de todos os sujeitos é o mesmo: ela (a morte) chegará para todos, ainda que não tenhamos pressa. Calcados em proposições de Reuter (2002), elucidamos o fato da Morte manifestar um discurso de julgamento no que versa as ações das personagens e até mesmo das ideologias nazistas da época. Ainda que, por vezes, por meio de um julgamento velado, o narrador assume uma função avaliativa e, em outros momentos, uma função explicativa, isto porque busca deixar claro que não há como evitar a indesejada morte e tampouco retardá-la.

Em ambas as narrativas, podemos observar as convergências que engendram a apresentação deste narrador indesejável, entretanto, não podemos nos esquecer que os processos de transcrição e transposição possibilitam que o filme seja composto por nuances próprias do cinema. Sendo assim, a fotografia e o enquadramento das cenas em que a Morte inicia e termina o filme contando o destino de todos os humanos, criam a metáfora visual do céu e o lugar para onde as almas são levadas após a morte, ou seja, enquanto a Morte narra um fato inevitável a todos os seres humanos, nos deparamos com as imagens de um céu limpo e nuvens em tons de branco e azul como vemos em: “Um fato simples você vai morrer, apesar de todo os esforços ninguém vive para sempre, desculpe ser desmancha prazer...o meu conselho é: quando a sua hora chegar não se apavore, simplesmente não ajuda”. (A MENINA..., 2013).

Imagem 2: *A menina que roubava livros* (2013) - 1min e 5s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

Imagem 3: *A menina que roubava livros* (2013) - 2h, 3min e 30s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

Já o romance de Suzak possui um narrador que se apresenta afirmando que “Eis um pequeno fato você vai morrer [...] Isso preocupa você? Insisto- não tenha medo. Sou tudo, menos injusta.” (ZUSAK, 2008, p. 8). Elucidando sempre que a multidão de cores fortes e a escuridão despertam admiração, sinestesia e sabores inigualáveis para o narrador, valendo-se, por diversas vezes, da ironia para afirmar que tais prazeres são possíveis somente por meio do cumprimento de seu ofício. O enunciado presente na obra literária do escritor australiano trata de questões referentes ao “destino” dos sujeitos, mais especificamente as que Liesel presenciou, e assim, a Morte podia observá-la melhor, mais de perto e admirar as cores e os sabores que o fim da vida das pessoas a proporcionava “[...] observei-a por algum tempo. Quando ela conseguiu se mexer, acompanhei-a.” (ZUSAK, 2008, p. 14).

EQUADRAMENTO, PLANOS E ÂNGULOS NO FILME DE PERCIVAL

No filme, o plano está atrelado a distância entre a câmera e o que está sendo filmado. Em linhas gerais, as cenas que abordam a morte das personagens no filme de Brian é chamado de Plano Fechado (*CLOSE-UP*). Isso, porque quando a Morte narra o final de vida de alguma pessoa, a câmera é posicionada bem próxima aos sujeitos ocupando quase todo o cenário, deixando um espaço “livre” muito reduzido, como vemos na cena em que o narrador conta sobre a morte de Liesel Meminger e seus amigos, a câmera está bem próxima aos objetos, do porta - retratos, do acordeão do pai da menina, do piano e dos livros que representam a vida de alguma das personagens importantes na da vida de Liesel:

Imagem 4: *A menina que roubava livros* (2013) 2h e 4min.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

Imagem 5: *A menina que roubava livros* (2013) 2h e 10min.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

Em relação ao enquadramento das cenas que aludem a cidade, mais especificamente a rua Himmel, destacamos o Plano de Conjunto (PC). Por meio de um ângulo visual aberto, a câmera apresenta o cenário à frente, as casas, comércios e carros mantendo sempre no campo visual as figuras humanas e o cenário remetendo ao passado e ao contexto histórico/social da época, bem como, o frio e a neve:

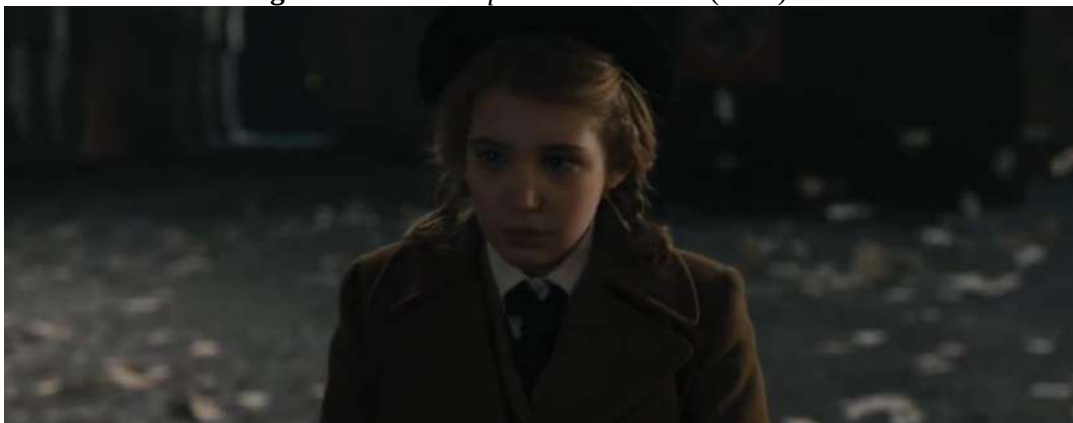
Imagem 6: *A menina que roubava livros* (2013) 5min e 5s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

Sobre a altura e o lado do ângulo, as cenas do filme de Percival em sua grande maioria são criadas com o Ângulo Normal, ou seja, os objetos e pessoas filmadas tem a câmera fixada no nível dos olhos, Liesel ao roubar os livros e transgredir diversas regras nazistas do período da Segunda Guerra Mundial, está sempre enquadrada em Ângulo Normal e na posição Frontal, pois a câmera está em linha reta, como vemos em:

Imagem 7: *A menina que roubava livros* (2013) - 31min e 36s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

A TRANSCRIÇÃO E AS CORES QUE LIESEL NÃO SABIA ADMIRAR

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recrição, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação[...] transtextualização ou- já com timbre metaforicamente provocativo-transparadisação[...] e transluciferação.
(TÁPIA e NÓBREGA, 2013, p. 78).

As proposições do Haroldo de Campos fomentam reflexões sobre a possível necessidade da criação de neologismos, visto que, o crítico literário busca formular um conceito, pois as palavras dicionarizadas não dão conta da problemática que engendra expressões artísticas que emergem de outras. Abordamos no presente trabalho, o filme *A menina que roubava livros* (2013) de Brain Percival, uma transcrição do romance de mesmo título do escritor australiano Markus Zusak, debruçados na compreensão de que perspectivas de fidelidade e tradução original são castradoras, assim como a utopia de que a versão fílmica de uma obra literária deve ser construída exatamente como lemos no texto. Trata-se na verdade de uma concepção que aloca os filmes em condição de subserviência.

Ainda sobre as questões referentes à subserviência em que muitas vezes o senso comum busca fixar o filme de base narrativa literária, vemos que a produção de Percival assume um papel de transgressão, rompendo com a ideia naturalizada de dependência e condição servil. Marcando a autonomia do diretor em recriar a história da menina pobre que roubava livros, por meio de um narrador em *off* que em um determinado momento abandona a representação de uma criatura espectral e assume o papel de personagem com a forma de um homem que caminha solitário pela rua Himmel (palavra que traduzida do alemão para o português no romance significa céu, enquanto que no filme a dublagem intitula de paraíso), em busca de vítimas da guerra, levando as almas, criando uma brincadeira linguística ao afirmar que “sempre gostei da minha imagem com manto e foice, sombrio e poderoso, infelizmente sou muito mais banal e corriqueiro... ninguém pretendia destruir uma rua com o nome paraíso[...]”(A MENINA..., 2013).

Imagem 8: *A menina que roubava livros* (2013) - 1h, 54min e 50s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

O conceito da transposição de Haroldo de Campos, nos orienta a respeito da releitura do texto literário realizado pelo cineasta, desmontando a representação de uma Morte narrada por uma voz feminina, o embaralhamento dos culpados pela Segunda Guerra Mundial e os motivos pelo qual a morte chega aos sujeitos. A versão cinematográfica de *A menina que roubava livros* (2013) não aborda a questão das cores vivas, sensações e cheiros que o fim da vida dos humanos possibilita a Morte, elementos muito presentes no romance de Zusak, a paleta de cores quentes abordada no texto literário, em geral são em tons de vermelho, amarelo, marrom, dourado, cobre e cinza “[...] está muito claro que o dia se funde através de uma multidão de matizes e entonações [...] milhares de cores diferentes. Amarelos céreos, azuis borrifados de nuvens. Escuridões enevoadas. No meu ramo[...] faço questão de notá-las.” (SUZAK, 2008, p. 9).

Tratando da transcrição de Pecival, vemos um trabalho audiovisual composto por uma paleta de cores frias, com tons de branco, azul claro e bege todas as vezes em que a temática abordada pelo filme está relacionada à tristeza, pobreza, ao nazismo e ao perigo eminente de se perder a vida caso algum sujeito seja pego em flagrante ou denunciado por transgredir as regras, na maior parte das cenas em que alguma pessoa morre, as cores presentes nas cenas são claras e a neve cobre o chão.

Imagem 9: *A menina que roubava livros* (2013) - 2min e 44s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

No que versa a temperatura e as sensações sinestésicas presentes na obra de Markus Zusak, destacamos a presença do calor, uma questão trabalhada à exaustão pelo escritor australiano por meio da Morte, é destacar o prazer que os minutos finais dos humanos promovem ao narrador. Sobre as sensações descritas na narrativa de Zusak, destacamos as relações que o narrador faz entre o céu bombardeado por tropas inimigas da Alemanha no período da Segunda Guerra Mundial com as comidas quentes “O céu parecia uma sopa, borbulhando e se mexendo. Queimando em alguns lugares. Havia migalhas pretas e pimenta riscando a vermelhidão”. (SUZAK, 2008, p. 13). Elucidando ainda, que a tardes para o narrador são suaves e prazerosas que suas férias ele tira em cores, sendo assim, a cada vida levada por ele.

É pertinente pontuarmos que no filme, o frio e a neve densa, como já dito anteriormente, marcam a tristeza, a morte e o medo dos sujeitos de serem pegos ou denunciados por transgredirem as leis do Estado nazista. Na cena em que Liesel e seu amigo Rudy são pegos falando sobre algo proibido, o cenário é composto pela ponte alocada acima do lago quase congelado, uma neve densa e aspecto de frio. Em geral, os personagens apresentam um figurino próprio de um inverno rigoroso e as bochechas são rosadas para destacar ainda mais a perspectiva de “estado de congelamento” dos sujeitos frente ao silenciamento e a repressão promovida pelo Estado nazista, como vemos em:

Imagem 10: *A menina que roubava livros* (2013) - 1h, 15min e 24s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

Cabendo destacar que a versão fílmica de *A menina que roubava livros* (2013) muda a paleta de cores para tons mais quentes quando os personagens realmente infringem as regras do Estado nazista, escondendo fugitivos, criticando Hitler ou quando Liesel Meminger escreve ou rouba livros, além disso, os sons não diegéticos presentes nas cenas de transgressão remetem à euforia. Temos então, a cena em que Liesel e Rudy gritam no lago que odeiam Hitler e a paleta de cores passa a ser quente com tons de amarelo, verde e dourado, por meio do figurino das personagens e do cenário a recepção é conduzida a acreditar que o sol brilha, e assim, o “verão chega na Alemanha” sempre que a desobediência norteia as ações dos sujeitos:

Imagem 11: *A menina que roubava livros* (2013) - 1h, 42min e 24s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

A narração em *off* também compõe o processo de transposição do romance de Suzak para a versão cinematográfica. O narrador no filme de Percival narra em poucos momentos, entretanto, conhece a história e o destino de todos os personagens e à medida em que narra os fatos, deixa claro questões referentes a cada cena, não retomando às questões anteriormente narradas, pois um recurso presente nas produções audiovisuais versam as imagens, sons e a fala das personagens, além disso, o tempo de duração de um filme é curto, ainda que seja um longa-metragem. *A menina que roubava livros* (2013) passa pela visão de objetividade do cineasta, que constrói uma narrativa com a ausência de ruídos gramaticais, desta forma, a estética do filme é alcançada. Sobre *A estética do filme*, Aumont (2012) afirma versar as três etapas da inteligibilidade: analogia perceptiva, código de nomenclatura e figuras significantes.

No romance o autor tem a liberdade criadora no que diz respeito ao limite de páginas ou tempo de narração. Zusak se vale dos recursos linguísticos de retomada e jogo das palavras para construção de sentidos atribuídos à Morte, que por diversas vezes, em sua narração, garante ao leitor que será breve ao contar determinada história e quando narra se atenta a cada detalhe, descrevendo cada tom e sensação sentida por ela a cada morte, bem como, os encontros com Liesel com riqueza de detalhes. Outra questão que salta aos olhos da recepção sobre o narrador, é o fato de que a Morte inicia a narração percorrendo sobre acontecimentos vividos pelos sujeitos e interrompe “sua fala” afirmando que contará a história mais tarde com riqueza de detalhes e quando o faz repete tudo o que já havia sido descrito, lembrando sempre a recepção de já ter dado esta informação em algum outro momento: “Como já lhe informei, dois guardas também desceram do trem. Conversaram e discutiram sobre o que fazer” (SUZAK, 2008, p. 19).

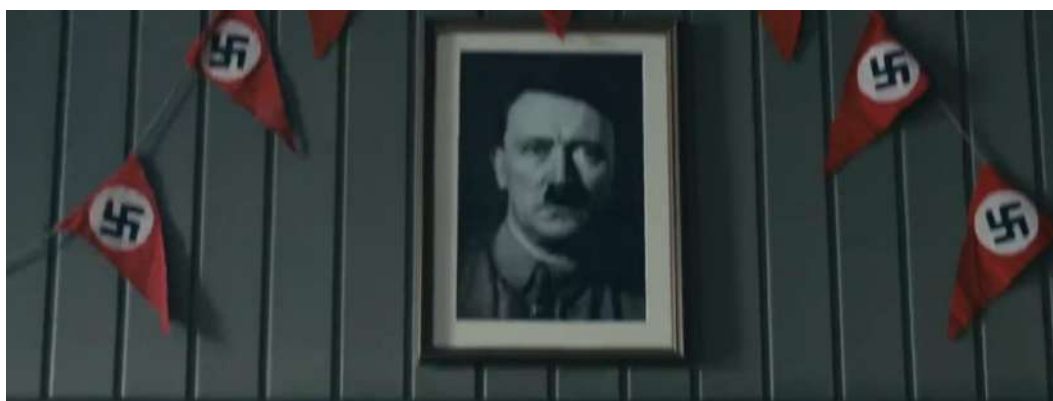
A FOTOGRAFIA E O RETRATO DA ALEMANHA NAZISTA

Para iniciarmos as reflexões sobre a importância da fotografia no filme *A menina que roubava livros* (2013) de Brian Percival, devemos entender que “A fotografia de um filme consiste na sintonia entre os pequenos detalhes para criar imagens que além de tirar o fôlego, usam aspectos visuais para comunicar uma ideia implícita no roteiro”. (INSTITUTO DE CINEMA, 200-?) Assentados nesta afirmativa, podemos destacar que o trabalho do diretor de fotografia Michael Ballhaus promove uma

estreita relação entre o que é narrado na produção cinematográfica de Percival e o contexto histórico da Alemanha nazista no período da Segunda Guerra Mundial.

Os aspectos visuais criados por meio da fotografia apresentam questões implícitas no roteiro, destacamos a cena em que na parede da sala de aula há uma foto de Adolf Hitler, líder do Partido Nazista no período em que a história é contada. A produção de sentido se dá justamente por meio da reprodução da foto de Hitler e bandeiras com o símbolo nazista fixados acima do quadro negro na sala em que as crianças alemãs estudavam, elucidando como a opressão nazista havia se propagado em todos os contextos sociais da Alemanha, como vemos em:

Imagem 12: *A menina que roubava livros* (2013) - 11min e 48s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

A fotografia, como já citado anteriormente, tem a função de criar aspectos visuais que comuniquem temáticas implícitas no roteiro, sendo assim, a fotografia na versão cinematográfica de Percival retrata, ainda, as regras que deveriam ser seguidas, as formalidades exigidas pelo nazismo, a obrigatoriedade das famílias alemãs de participarem dos eventos públicos e discursos políticos de representantes do Partido Nazista, bem como, de manter a bandeira com a suástica decorando as casas e estabelecimentos dos sujeitos alocados naquele contexto, manifestando o apoio ao hitlerismo, como vemos na imagem a seguir:

Imagem 13: *A menina que roubava livros* (2013) - 18min e 34s.



Fonte: Cine Vision V3. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do que foi exposto, podemos entender o processo de transcrição presente no filme intitulado *A menina que roubava livros* (2013), do diretor Brian Percival, possuindo como texto fonte o livro de mesmo título do escritor Markus Zusak, entretanto, foram destacadas diversas diferenças entre as duas narrativas, marcando a criatividade e o modo como Percival construiu a versão cinematográfica da história da pequena Liesel Meminger, filha adotiva dos Hubremann e moradora da rua Himmel. Elucidamos como se estabelece a construção de sentido na versão fílmica, que, em linhas gerais, diverge em alguns pontos do texto literário.

Sabendo que a transcrição carrega em seu bojo um caráter eminentemente transdisciplinar e desobediente no que versa à condição servil em que muitas vezes o senso comum tenta alocar os filmes oriundos de textos literários. Destacamos o fato da produção de Percival mudar a perspectiva da Morte de Zusak, representada por um narrador com aspectos femininos conhecedor da história de todos os sujeitos e arrebatador de vidas podendo assim, observar as cores quentes, sabores e sensações resultantes do falecimento dos humanos. Na versão cinematográfica, a Morte é representada por uma figura masculina que caminha pela rua Himmel levando as almas ao paraíso, percorrendo sempre que os humanos buscam a guerra, acreditando que encontrarão a vitória contra seus inimigos, entretanto, homens, mulheres, jovens e crianças vão de encontro a morte.

A narração em *off*, a paleta de cores frias e o cenário que retrata a pobreza, a morte e o medo dos sujeitos, fazem parte das diferenças encontradas no filme de Brian, construindo uma narrativa que engendra o contexto social/histórico do período da Segunda Guerra Mundial (1939- 1945) na Alemanha nazista. Ressaltamos que o processo de transcrição nos conduz à compreensão de que a mera transposição não dá conta de respaldar o fazer artístico dos diretores que produzem filmes a partir de textos literários, isto porque, quanto mais liberdade criadora o diretor possuir em seu set de filmagem, mais produtivo será o processo de releitura de um filme.

REFERÊNCIAS:

AUMONT, Jacques *et al.* Cinema e Linguagem. In: AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Maria Appenzeller. 9. Ed. Campinas: Papirus, 2012. cap. 4, p. 157-222.

A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS. Direção: Brian Percival. Produção: Fox 2000 Pictures e Sunswept Entertainment, 2013. Disponível em: <https://cinevision.online>. Acesso em: 10 maio 2021.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução: Roberta Gregoli – Campinas SP Editoras: UNICAMP e USP, 2013.

INSTITUTO DE CINEMA. **Que é a Fotografia de um Filme?** Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/o-que-e-a-fotografia-de-um-filme>. Acesso em: 18 jun. 2021.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e narração. Tradução: Mario Pontes. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

TÁPIA, Marcelo, NÓBREGA, Thelma Médici (Orgs.). **Haroldo de Campos** - Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ZUSAK, Markus. **A menina que roubava livros**. Edição popular- Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

LOOPING DE DANÇAS REPRESENTADO PELO GIF

Wayner Tristão Gonçalves (UFSB)¹

RESUMO

A sensação de êxtase provocada por algumas danças, estimuladas pelas rotações corpóreas, a partir de sua (re)produção em gif. Ao retirar o caráter espaço-temporal do momento através de frames e elementos da imagem o corpo assim como a resistência passam a ser questionados. O Tique nervoso ou transe resultantes dialogam com a aceleração e a repetição tão em voga na sociedade contemporânea. Através da repetição os não-personagens buscam uma existência além do instante. A existência implica na duração. Uma vez que sua ínfima aparição converte este ato repetitivo ao eterno, não conseguem criar um elo narrativo isolado. Esse transe ao que estão obrigados reflete-se no observador, que tem uma parte da cena isolada do som e do espaço, onde somente o giro é o elemento epifânico. O registro no cinema atua como um material bruto a ser transformado e não um fim em si mesmo. Os memes e imagens utilizadas na série “Epifania da repetição” gravados ou baixados da internet, são recortados de um contexto: a característica do movimento, ou o conceito que sugere. Os pequenos atos cotidianos são elevados através dos gifs à potência de imagens icônicas, cuja persistência na internet causa desdobramentos também no mundo artístico, seja através da reprodução destas subtextualidade mnemônica das imagens persistentes, seja através incorporação temática ou heurística.

Palavras-chave: Repetição. Audiovisual. Cinema de atração. Ritual.

¹ Professor do Colegiado de Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia

INTRODUÇÃO

De todos os seres, o homem é o único relegado à capacidade de dançar, de deixar-se perder no espaço-tempo ritmado e sentir prazer com esses movimentos. Com movimentos que extrapolam totalmente o princípio do desempenho, a dança, com seus movimentos extravagantes, é um luxo comparado ao caminhar ereto, contínuo. A dança cumpre também com um papel de distração, fundamental em nossa sociedade voltada à falta de atenção proporcionada por inúmeros estímulos. Há uma movimentação constante, que reflete numa inquietação, a fim de domar o tédio que possa aparecer com alguma falta de estímulos. Entretanto, não estará no tédio a capacidade de contemplação? O tédio proposto pela repetição ativa uma disposição ao transe, à criação, ao deixar-se levar entre um pensamento e outro, atua como forma de experienciar o presente, por não estar distraído com nenhuma informação/objeto. É necessário esse tempo livre, sem preocupação com produtividade, de modo a ganhar um tempo, perdendo-se em contemplações próprias. A dança dessa forma propõe acasos e passos orgânicos, que visam romper a objetivação da repetição mecânica.

Contrastando com esta visão, o “Ballet mecânico” de Fernand Léger (1924), mostra uma objetivação do gesto através de repetições, de expressões faciais robotizadas, textura plastificada, brilho do metal e ordenação geométrica. Explicita a mudança social ocorrida na modernidade, sobretudo a partir da mecanização da vida cotidiana, transformada por forças como tecnologia, industrialização e urbanização. Como resultado dessa aceleração (já reclamada na modernidade), a realidade não era mais experimentada como uma continuidade espaço-temporal.

Na série “Epifania do Instante” foram selecionadas danças de diversas partes do mundo, na tentativa de se propor um aspecto comum do giro em diferentes culturas, mas com o mesmo propósito de criar um êxtase. Algumas manifestações folclóricas típicas da região também foram elencadas, como o Maracatu e o Samba de véio.

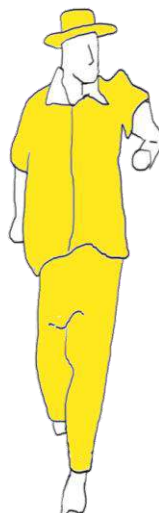
Figura 1: Maracatu



Fonte: Tristão, 2019.

O “Caboclo de lança”, figura ímpar no Maracatu rural, gira colorido, apontando sua lança. Representa um guerreiro de Ogum que ataca o inimigo, mas que também sinaliza a irreverência da dança: brinca com os foliões em um ir e vir de intenções opostas. Um eterno movimento circular que se inicia com seriedade e valentia, mas que logo transforma-se em jogo, brincadeira que remete à própria vivacidade da dança. O ato de girar torna-se novamente um significativo vital, uma pulsão de vida e repetição, produz uma significação dialógica com a frontalidade do indivíduo entendida como identificação, vitalidade e seu reverso, monstruoso, cuja enorme cabeleira evoca certa negatividade.

Figura 2: Samba de véio



Fonte: Tristão, 2018.

A obra “Samba de véio” é relacionada à dança homônima, típica do sertão pernambucano. Um dançarino rodopia ao pisar o solo com mais força, obtendo assim impulso para mais um rodopio. A força colocada em cada giro cria uma aceleração centrípeta, jogando o próprio corpo do sujeito num movimento constante cada vez mais acelerado. Irradia assim certa energia, que é logo percebida e seguida pelos observadores que se deixam levar pela dança, criando uma espécie de engrenagem, na qual os corpos se misturam a rodopiar nas apresentações locais. Essa performance é ressaltada no *gif* com uma coloração amarela, peculiar das roupas da dança típica da Ilha do Massangano em Petrolina (PE). Esta série diferencia-se das outras até então pela utilização de cores, que começam a ganhar destaque e apontam para características tradicionais dos trajes, ou criam elementos significantes nas imagens por vezes ganhando toda a tela. Representações tradicionais, as danças estão aqui utilizadas dentro e como *gif*, mas ultrapassando-o ao inserir toda a carga simbólica de identidades regionais. A imagem, formadora de identidades na esfera contemporânea, predispõe de novos dispositivos que geram novas categorias de análise e de construções de identidades e de transmissão de discursos.

O *gif*, que é sintoma da aceleração social, dissemina a repetição da imagem, uma vez que o próprio é formado pela repetição em si, mas que também contribui para divulgação da imagem por ser muito utilizado em redes sociais e estimular a repostagem massificada, em forma viral, ocasionando então uma homogeneização da imagem. Cria dessa forma um contraste entre uma época de informações específicas e catalogadas (*big data*) mas de disseminação massiva. Apesar do grande número de espaços de exibição da imagem (seja na internet, seja em espaços alternativos que se criam todos os dias), a homogeneização da imagem faz com que a aceleração aumente a repetição das mesmas imagens.

Figura 3: Russo



Fonte: Tristão, 2018.

Na série “Epifania do instante” a ideia de contrapor sentimentos sublimes de caráter religioso ou artístico de forma que a sensação de êxtase provocada pelas rotações corpóreas foi inserida na obra a partir de sua (re)produção em *gif*. A técnica retira o caráter espaço-temporal do momento através de *frames* e elementos da imagem, de modo a investigar a resistência do caráter transcendental do ritual.

Trabalhando o registro no cinema como um material bruto a ser transformado e não um fim em si mesmo. A imagem primeira, gravada ou baixada da internet, é recortada de um contexto: a característica do movimento, ou o conceito que sugere. A qualidade da imagem não é um elemento essencial na hora de obtenção, muitas vezes exigindo uma estilização da imagem fragmentada ou *pixelada*, devido à baixa resolução de muitas imagens da internet. Essa característica é reforçada no momento em que a imagem retorna para a internet em forma de *gif*, uma vez que não só o movimento é precário, como a própria imagem que é fixada em cada quadro. Devido à sua velocidade de projeção, o conjunto não permite perceber uma imagem por si só, possibilitando a invisibilidade de algumas falhas e imperfeições na animação completa que reproduz o movimento em função do momento qualquer, de modo a dar impressão de movimento.

Projetadas em uma velocidade superior à que nossa retina pode captar, as imagens, desse modo, dão a ilusão de movimento, causada pela persistência retiniana (quando acreditamos ser um movimento contínuo ao passar imagens estáticas demasiado rápidas). A imperfeição da imagem contraria a possibilidade digital de sobrepor a imagem através da cópia em alta resolução. A técnica de roscopia supõe a cópia. Cria-se assim uma falsificação do real uma vez que é subvertido em desenho. Não como vetor, que é uma automação digital, mas um desenho à mão: torto, com traços incertos, pensados, frente a objetividade da reta vetorial. A própria falta de perspectiva nas obras acentua a superficialidade da imagem.

Há uma hibridação do suporte (entre fotografia e vídeo), que também se encontra na forma: através de um desenho realizado por computador, mas com aparência de manufaturado. Essa

série utiliza a facilidade digital para inserir erros e falhas formais como forma de criação poética. Como a obra parte de um referente real (foi gravada em um vídeo), a partir da poética, ela é destituída de seu poder indicial e retorna sob a forma de desenho. Uma mimese atravessada, não preocupando com uma perfeição da forma, possível e facilitada pelo computador e seus desenhos vetoriais, mas solicitando uma estética criadora, onde a poética, sob o efeito da memória, se torna ativa em forma de produção. A hibridez pode ser caracterizada ainda pela falsificação da imagem, uma vez que não se enquadra em nenhuma definição pré-estabelecida: não é real, não é virtual, se trata de um híbrido. Essa miscigenação propiciada pelas novas tecnologias afetará a estética das produções digitais, abolindo limites entre linguagens e propondo novos suportes, dificultando classificações baseadas em tempo ou espaço. O próprio *gif* carrega em si esta propriedade, atuando como dispositivo entre-imagem. Imagem em movimento ou estática. Essa falsificação gerada pela confusão de suportes, tem uma potência criadora.

Ao utilizar uma imagem real como base para a produção da animação, ocorre a dificuldade de incorporar o *looping*, uma vez que as ações não predispõem um retorno ideal ao mesmo ponto de partida. O *looping* então é criado de modo artificial, para ampliar a sensação de transe das figuras da série. Produzindo assim um labirinto de imagens para recriar o movimento. Essas imagens foram modificadas para eliminar a dobra de realidade que identificava justamente o ponto em que se dá o início e o fim da imagem.

Busca-se apagar a percepção do retorno, do exato momento onde se percebe uma falha na continuidade. Expondo a costura que liga dois tempos na mesma imagem. Essa dobra é a exposição do exato momento do retorno. Deleuze (1988, p. 17) define a dobra como “a unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha”.

A dobra atua como quebra de continuidade, percebe-se a brecha estrutural sobretudo da superfície, que fica mais espessa. No tocante à linguagem do *gif* que gera modos de representação cada vez mais imediatos e superficiais, como podemos dobrar o *looping* dentro de si de modo a aprofundar outras questões conceituais? A contemporaneidade superficializa, elimina as estrias e propõe uma superficialidade mais dinâmica para os fluxos. No momento em que há uma ampliação da migração para várias partes, seja pela facilidade digital, seja pela amplitude de redes, se torna necessária a diminuição de dobras para facilitar o trânsito. O fluir da imagem se torna mais claro, tem-se uma estética própria da repetição, sem ruídos. As dobras são virtualidades (o virtual não se opõe ao real somente ao atual) estão ali em potência. O ato de dobrar e desdobrar significa tanto contrair e dilatar quanto desenvolver e retroceder, revelado na parte interior que atua como dobra do exterior.

A dobra pode ser entendida em outros termos, não somente topograficamente, ela acaba sendo também uma forma de atuar. Gera pensamentos através de dobras de conceitos, manifesta um território subjetivo, mas também o processo de produção dele, abarcando o que está dentro e o que está fora. A curvatura para produção da dobra predispõe uma subjetivação de forças (históricas, culturais, subjetivas) que se dobram, exprimindo a desaceleração deste movimento infinito de dobrar: “Um corpo flexível ou elástico ainda tem partes coerentes que formam uma dobra, de modo que não se separam em partes de partes, mas sim se dividem até o infinito em dobras cada vez menores, que conservam sempre uma coesão” (DELEUZE, 1998, p.17).

O início e as extremidades da imagem animada detêm o ponto de inflexão, o ponto de retorno sobre si mesmo, onde a concavidade da imagem converte para um momento posterior, causando a

dobra. Deleuze reflete sobre o desdobramento, como um processo que renuncia a fixação de limites, de permanências. A dobra é o acontecimento, que proporciona o surgimento de uma singularidade. Dessa forma o próprio pensamento parece aparecer dobrado: pensamento que não mais está no desenrolar, mas na sobreposição de temas, sobreposição de instantes, um modo de saltar a borda, a não aceitação do fim. A dobra permite o atravessamento sobre a superfície lisa da contemporaneidade. Ela incorpora outros pensamentos, sobrepõe ideias ao invés de eliminá-las. Incorpora outras formas a partir da sobreposição. Utilizando este conceito de dobra de Deleuze percebemos que ela enuncia um território subjetivado que esconde e revela elementos, abarcando ao mesmo tempo o que está dentro e o que está fora. Quando anulamos a dobra, tendemos a objetivar a realidade. Baseado nesse pensamento, este tipo de *looping*, objetivo em sua forma, remete tanto à “mostração” (uma vez que se preocupa com o movimento mais que com a narrativa), quanto à subjetivação no observador. Na estética vetorial/digital predomina uma eliminação do orgânico, das estrias e dobras, tornando a imagem cada vez mais superficial. Desse modo podemos pensar que no *looping* perfeito, sem dobras não há uma inflexão, posto que tudo é círculo, mas é no *gif*, na duração mínima que se torna perceptível a dobra.

Dessa forma, nos trabalhos em gif da série “Epifania do instante” as imagens, recriadas à linha, atuam através de imagens vazadas, realçam a ausência de lugares, o não pertencimento a um local específico. Os *gifs* autômatos são retirados de seu *habitat* original e colocados num fundo monocromático, onde não se apropriam do espaço, não criam relações e nem afetos. Enfim, não existem como outra coisa que não movimento, sem história e sem narrativa. O movimento não é um ato livre, mas uma obrigação. Essas imagens têm que se mover para existir enquanto *gifs*, enquanto imagens em movimento. Viajar, partir(se). Existem como turistas ou vagabundos num mundo entre-imagens: entre fixo/animado; digital/analógico; real/animação. Há uma fenda entre o analógico e o digital que parece costurar-se mais a cada dia, estreitando os laços e promovendo articulações intermodais, moldável pela imaginação que provoca o desmoronamento de rituais e normas específicas de cada meio/linguagem. Essa dicotomia que discorreu durante boa parte da arte moderna e adentra-se na contemporânea parece em realidade ocupar-se de um único instante: o presente, que se desdobra no processo e na apreensão/registro do existir. Na falta de lugar próprio, a imagem remete à necessidade de reterritorialização, à busca por um espaço próprio. Este território passa a funcionar como dispositivo que fragmenta, desloca, hibridiza, reconfigura. Talvez tanto quanto o tempo, o espaço e a falta deste provoque tanta ansiedade em nossa época.

Tique nervoso ou transe. Através da repetição os não-personagens buscam uma existência além do instante. A existência implica na duração. Uma vez que sua ínfima aparição converte este ato repetitivo ao eterno, não conseguem criar um elo narrativo isolado. Esse transe ao que estão obrigados reflete-se no observador, que tem uma parte da cena isolada do som e do espaço, onde somente o giro é o elemento epifânico, como na instalação interativa de André Parente, “Circuladô”, na qual o público possui capacidade de alteração da velocidade, inserindo-se ainda mais nesta obra, montada de maneira similar aos panoramas do séc. XIX.

Para a série “Epifania do Instante” diversas representações de transes foram selecionadas, alguns religiosos, outros culturais, através de danças típicas que exaltam o giro como forma de êxtase. A dança atua como um ritual que também provoca um transe, num êxtase que proporciona um extra-tempo, como uma forma de catarse, sublimação. Um exemplo é o dervixe, praticante do sufismo, vertente mística do islamismo, mas que não se atém às escrituras, baseando-se na ideia de que o espírito humano é uma emanção do espírito divino e a busca pela reintegração com o divino se dá

através do canto e da dança, normalmente através de rotações constantes em volta do eixo central do corpo. Esse movimento provoca a perda de noção de equilíbrio, e tontura, uma forma de suspensão da realidade imediata, através de outra percepção do espaço/tempo.

Figura 4: Sufis, série epifanias da repetição



Fonte: Tristão, 2019.

Uma atenção determinada e um certo tipo de repetições utilizadas como o elemento estético/ritual que subverte a normalidade e linearidade da ação. No caso destes *gifs*, o giro foi o elemento de clímax, que se limita a este instante eterno. Ao fixar sua especificidade no gesto e na expressão, o *gif* despreza a narrativa, aludindo dessa forma ao cinema de atração, onde o movimento se basta em sua estética, concentrando a atenção no processo (em *looping*), em vez de no ponto inicial ou final do movimento.

O gerúndio domina a técnica, eternizando o presente através do ritual que deve ser compreendido na obra mais como festa que como obrigatoriedade predeterminada pela circularidade. Ele é um acontecimento onde ocorre o acaso em certas ações, dentro de certa organização há espaço para a desordem, para o acidente.

O desejo é a força motriz que modifica a repetição. Ele tem o poder de subverter ordens e criar acasos ligados aos ensejos do corpo ou da consciência. Este permite a transcendência de sensações singulares e vivências em estados alterados. Cada corpo tem suas impressões do mundo e carrega a memória do passado, que também modifica a percepção. Ele contempla e é contemplado, atua e é atravessado pelas sensações e não apenas funciona como elemento passivo, receptor de afecções.

CONCLUSÃO

A nova experiência perceptiva da realidade atravessa o divisionismo dinâmico, cuja simultaneidade se mostra presente na montagem cinemática e nos *close-ups*. A própria repetição de gestos cotidianos como subir uma escada se torna maquinação como forma eficiente de produção, criando corpos padronizados, sem uma dimensão psicológica/orgânica.

Os *gifs* contêm em si um paradoxo de nossa época: por um lado são instantâneos, por outro lado, são reproduzidos eternamente. Instante vs transe. O transe necessita um nível de estimulação fora do comum, ultrapassando o nível que o organismo esteja adaptado, para o observador ser transportado a tal estado é necessária uma duração, enquanto o instante é imediato.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gastón. **A intuição do instante**. Campinas: Verus, 2007.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens** – foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: M. Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- BRESSON, Carteira. **The Decisive Moment**. Cartier-Bresson, Verve and Simon and Schuster. New York: Verve and Simon and Schuster, 1952.
- CHARNEY, Leo. Org. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Ed Vozes, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Ed. Paz e Terra. 2011.
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra**. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus Editora, 1988.
- DUBOIS, Phillipe. Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea. **Catálogo da exposição**. Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

ME CHAME PELO SEU NOME: IDENTIDADE, SEXO E GÊNERO SOB AS PERSPECTIVAS DE JUDITH BUTLER E PAUL B. PRECIADO

Ms. Cristian Abreu de Quevedo (UNIANDRADE)
Bolsista PROSUP

Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

RESUMO

Esse artigo analisa as relações intermediáticas entre o romance *Me chame pelo seu nome*, de André Aciman, e o filme homônimo, dirigido por Luca Guadagnino. A partir de uma análise comparativa/contrastiva entre as duas mídias, aprofundaremos as questões sobre adaptação com ênfase nos conceitos de Robert Stam. Para o autor as “adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática na adaptação” (2017, p. 30). A fluidez narrativa das questões de identidade, sexo e gênero presente nas duas obras será abordada sob o viés da materialidade dos corpos e de produção de sentido *queer*, sob a perspectiva de Judith Butler e Paul B. Preciado. Entendemos que as características dos processos intermediáticos acompanham o avanço das teorias de gênero e influenciam na produção das mais diversas mídias. Para Stam (2007, p. 190), as(os) teóricas(os) associadas(os) aos estudos de gênero e à teoria *queer*, rompendo com os binarismos/essencialismos até então vigentes, enfatizam a ideia de que as fronteiras entre identidades de gênero são altamente permeáveis e artificiais e de que o gênero é sempre uma performance. *Corpos que importam: os limites discursos do “sexo”* (2020) de Judith Butler, *Texto junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2020) de Paul B. Preciado e *Introdução à teoria do cinema* (2017) de Robert Stam serão as livros utilizados na análise comparativa/contrastiva entre os “textos”. As relações dialógicas entre os textos, serão abordadas a partir da noção de uma narrativa *queer* que aparece em ambas as mídias analisadas aqui no duplo aspecto de performance: o relacionado às questões de identidade de gênero e o de materialidade dos corpos. Entendemos que a linguagem dos afetos, responsável pela aproximação entre os protagonistas Elio e Oliver, aparece tanto no texto fonte como na adaptação de *Me chame pelo seu nome*: “No dia seguinte estávamos jogando em duplas e, durante um intervalo, enquanto bebíamos a limonada da Mafalda, ele me envolveu com o braço livre e pressionou gentilmente os dedos em meu ombro, imitando um abraço-massagem... tudo muito amigável. Mas fiquei tão confuso que imediatamente me esquivei do toque” (ACIMAN, 2018, p. 94), narra Elio no livro, cena incluída no filme. A linguagem dos afetos é uma tentativa de compreender o mundo e a construção identitária de sujeitos considerados *queers* e que está presente tanto no hipotexto como no hipertexto. Se sexo e gênero são performances (linguagens performáticas), ou seja, um constructo social, de que maneira tanto o livro quanto o filme trabalham a noção de identidade, sexo e gênero gerando aproximação entre os protagonistas?

Palavras-chaves: Adaptação. Intermedialidade. Identidade. Gênero. Sexo.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é analisar as relações intermediáticas entre o romance *Me chame pelo seu nome*, de André Aciman (2007), e o filme homônimo, dirigido por Luca Guadagnino (2017). Este estudo buscará entender o processo de adaptação da obra literária para o cinema, focando nas questões de identidade, sexo e gênero e de como essas são apresentadas em ambas as mídias; assim como uma leitura da apresentação dos personagens, bem como seus diálogos, entre outros aspectos relevantes na transposição fílmica e na obra fonte de *Me chame pelo seu nome*.

André Aciman, autor do livro, nasceu em 1951, em Alexandria, no Egito. Foi criado em uma família de origem judaica. O ambiente onde vivia foi rodeado de múltiplas culturas e comunicavam-se em francês, italiano, grego e árabe. Sua família foi expulsa do Egito e buscaram exílio na Itália, onde viveram por algum tempo, e depois mudaram-se para os Estados Unidos. Aciman estudou Literatura Comparada em Harvard e foi professor de literatura francesa na Universidade de Princeton e no Bard College.

Trabalha como ensaísta, romancista e pesquisador, tendo como campo de pesquisa a literatura do século XVI. Também leciona no *The Graduate Center*, em Nova York. Publica obras de não ficção, como *Out of Egypt* (1994), e destaca-se pelos romances mais recentes, como *Me chame pelo seu nome* (2007) — que recebeu o prêmio de literatura LGBTQI+ mais importante do mundo, o Lambda Literary Award for Men's Fiction —, *Variações Enigma* (2018) e *Me encontre* (2019).

AS OBRAS

O enredo de *Me chame pelo seu nome* gira em torno dos protagonistas Elio e Oliver, em algum lugar da costa Amalfitana, na Itália. O livro e o filme contam a história do relacionamento entre dois jovens que passam o verão numa pequena vila italiana e cuja atração crescente acaba os levando por caminhos imprevisíveis por se permitirem viver o desejo de um pelo outro. Elio (vivido na adaptação por Timothée Chalamet), um rapaz de 17 anos, e Oliver (interpretado por Armie Hammer), um universitário estadunidense nos seus vinte e poucos anos, nos convidam a viver, junto a eles, um romance que vai se desnudando pouco a pouco ao leitor/espectador.

A história é narrada em primeira pessoa por Elio, cujo pai é um conhecido professor de cultura greco-romana que, todos os anos, durante as férias de verão, recebe um estudante para auxiliá-lo na pesquisa e ficar hospedado em sua casa, junto de sua família. Oliver é um desses estudantes: arqueólogo e de classe média alta, ele entende de filologia, possui conhecimento filosófico, é leitor de Heráclito, Stendhal e Heidegger.

Ao longo da narrativa, tanto no texto fonte como na adaptação, entendemos porque Elio se encanta por Olivier: a atmosfera, e o charme do aluno, corroboram a paixão. O livro recorda o amor vivido pelos dois durante as seis semanas em que o jovem americano ficou hospedado na casa do professor. Ao longo de suas páginas é possível descobrir as angústias de Elio com o despertar do desejo, a admiração pela beleza e personalidade de Oliver, e que, diferente dele, tem uma postura mais despreocupada e menos rígida em relação ao mundo.

Elio, na presença do universitário, se sente provocado em todos os sentidos por Oliver e eles passam a ser companheiros durante os longos dias de verão, seja passeando de bicicleta, nadando, discutindo música ou filosofia. Tudo relacionado a Oliver durante aquelas semanas passa a ter um novo significado e sentido que leva ambos a viverem uma grande e intensa paixão.

Eu sabia exatamente que parte o tinha provocado na primeira ocasião, e cada vez que tocava aquela peça o fazia como se fosse um pequeno presente, porque era mesmo dedicada a ele, um símbolo de algo belo que eu sentia e que não seria tão difícil de perceber, e que me incentivava a incluir uma ampla cadência. Só para ele. Estávamos — e ele deve ter reconhecido os sinais muito antes de mim — flertando.” (ACIMAN, 2017, p. 17)

No início, Elio é consumido pela angústia de não saber se será correspondido nas páginas do romance e o mesmo sentimento é passado ao espectador na adaptação, ao vermos o protagonista esperar por Oliver em diversas cenas como, por exemplo, na espera pela primeira noite juntos.

Mas o sono não vinha e, claro, não apenas um, mas dois pensamentos perturbadores, como fantasmas se materializando na névoa do sono, passavam a me vigiar: o desejo e a vergonha, a vontade de abrir minha janela e, sem pensar, correr nu até o quarto dele e, por outro lado, minha recorrente incapacidade de correr o menor risco ao fazer algo assim. Lá estavam eles, o legado da juventude, as duas mascotes da minha vida, a fome e o medo, me vigiando e dizendo *Tantos antes de você arriscaram e foram recompensados, por que você não consegue?* Nenhuma resposta. *Tantos se recusaram, por que você se recusa?* Nenhuma resposta. Então o escárnio vinha, como sempre: *Se não depois, Elio, quando?* (p. 127)

O TEXTO FONTE E A ADAPTAÇÃO

Um dos aspectos que também nos chama a atenção em *Me chame pelo seu nome* está na plenitude de uma paixão eternizada pelo tempo, já que não enfrenta o dia a dia dos relacionamentos e seus conflitos. A adaptação fílmica opta por terminar no momento em que Oliver conta para Elio que irá se casar e conversam sobre o sentimento que viveram juntos. No livro, a história continua até o reencontro dos personagens quase vinte anos depois, quando eles falam sobre suas vidas depois daquele verão e do afeto que permaneceu mesmo após o avanço do tempo.

O diretor Luca Guadagnino e o roteirista James Ivory foram os responsáveis pela adaptação e preferiram fazer algumas alterações no texto original. Ao situar o longa em 1983, acabam evitando que a atmosfera idílica do filme seja perturbada pelo contexto social retratado no livro: a onda conservadora desencadeada por Margaret Thatcher (Reino Unido) e Ronald Reagan (Estados Unidos) e a pandemia da AIDS que se transformou numa arma política para estigmatizar as relações homossexuais.

Me chame pelo seu nome nos parece ser, enquanto título, uma referência direta ao poema *Two Loves*, que foi escrito por Lord Alfred Douglas, o amante de Oscar Wilde. Publicado na revista *The Chameleon* em dezembro de 1894. Alguns meses depois, em abril de 1895, uma frase do poema foi mencionada durante o julgamento que culminou na condenação de Oscar Wilde por atos de indecência, no intuito de pressioná-lo a confessar o “crime”: o envolvimento sexual com o Lord Alfred Douglas. A homossexualidade ainda é considerada crime e punida com a pena de morte em alguns países do mundo. A expressão que encerra o poema, “o amor que não ousa dizer seu nome”, foi mencionada por Wilde na carta (posteriormente livro) *De Profundis*. Segue um fragmento do interrogatório a que Wilde foi submetido na sessão do quarto dia do segundo julgamento em 30 de abril de 1895:

Charles Gill (promotor): O que é "o amor que não ousa dizer seu nome"? Wilde: "O amor que não ousa dizer seu nome", neste século, é uma grande afeição de um homem mais velho por um outro mais novo, como havia entre Davi e Jônatas, tal como Platão fez a verdadeira base de sua filosofia, tal como alguém encontra nos sonetos de Michelangelo e de Shakespeare. É aquela profunda afeição espiritual que é tão pura quanto é perfeita. Ela conduz e preenche as grandes obras de arte como as de Shakespeare e Michelangelo e essas duas minhas cartas. É neste século incompreendido, tão incompreendido que pode ser descrito como "o amor que não ousa dizer seu nome", e, por causa dele, fui colocado onde estou agora. É bonita, é fina, é a mais nobre forma de afeição. Não há nada inatural nisso. É intelectual e existe repetidamente entre um homem mais velho e um mais novo, quando o mais velho tem intelecto, e o mais novo possui toda a alegria, esperança e glamour de vida diante de si. É assim que deve ser, mas o mundo não entende. O mundo o ridiculariza e às vezes coloca alguém no pelourinho por causa dele. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1995)

Segundo Hutcheon, para considerarmos um trabalho uma adaptação é necessário que conheçamos o texto anterior, quando, em contato com sua adaptação, “sentimos constantemente sua presença” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Portanto, ao chamarmos um filme de adaptação, nós estamos anunciando sua relação direta ou indireta com um texto anterior, que pode ser uma obra literária.

Robert Stam (2006), ao tratar das adaptações cinematográficas de obras literárias, esclarece que a linguagem convencional da crítica geralmente é moralista, por considerar que o cinema, ao adaptar uma obra literária, está fazendo um “desserviço à literatura”. Esse tipo de crítica em relação às adaptações cinematográficas é resultado principalmente da forma como as adaptações são estudadas, ou seja, quando se busca a “fidelidade” do filme à obra literária, desconsiderando o fato de que se tratam de formas diferentes de narrar.

Para Hutcheon (2013, p. 45), enquanto as obras literárias contam uma história, os filmes mostram uma história: “ao adaptar uma obra literária para o cinema: [...] a adaptação literária cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original”.

Acreditamos que essa base teórica seja a mais condizente com o que acreditamos para o estudo das adaptações, não buscando a fidelidade entre o filme e a obra, mas um estudo voltado para o diálogo estabelecido entre os dois. Esse é o entendimento das adaptações apresentado por Stam que, ao se basear nas cinco categorias para estudo da intertextualidade proposta por Gérard Genette (1982), aponta a hipertextualidade como a categoria mais apropriada para o estudo da adaptação: “a hipertextualidade se refere à relação entre um texto, que Genette chama de hipertexto, com um texto anterior, ou hipotexto, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33).

Um exemplo de adaptação é a conversa que Elio tem com seu pai sobre o amor e o que envolve sentimentos e nossa capacidade de apreendê-los. Essa cena possui um destaque especial em ambas as mídias. As palavras do pai, Samuel, impactam o leitor e o espectador: vale a pena se apaixonar, sem se importar com o gênero de alguém, vale a pena se apaixonar sempre. É uma das conclusões a que podemos chegar ao ler o livro ou assistir o filme. No mundo não existem “finais felizes” e, por isso, devemos aproveitar tudo aquilo que nos é disposto no agora, não amanhã ou depois de amanhã, mas sim hoje. “Arrancamos tanto de nós mesmos para nos curarmos das coisas mais rápido do que deveríamos, que declaramos falência antes mesmo dos trinta e temos menos a oferecer a cada vez que iniciamos algo com alguém novo...” (ACIMAN, p. 156).

O impacto do trecho do romance ou da cena fílmica mencionados acima são sentidos em ambas as mídias. Ao estender, modificar, elaborar ou transformar o texto anterior estamos falando de um processo criativo que faz parte da adaptação. Adaptar “envolve tanto (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva” (HUTCHEON, 2013, p. 29). O processo de adaptação envolve inicialmente um trabalho de leitura e interpretação do hipotexto para depois ser feita a recriação. Como a adaptação se apresenta primeiramente como um (re)leitura ou (re)interpretação particular de uma obra, é comum que não seja fiel ao hipotexto, visto que depende das intenções do realizador do trabalho de adaptação.

Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem. (STAM, 2006, p. 34)

PERFORMATIVIDADE

Alguns elementos foram introduzidos na adaptação fílmica do livro *Me chame pelo seu nome*. Logo na cena de abertura do filme, por exemplo, vemos várias estátuas do período greco-romano que remontam a ideia do homoerotismo. No texto fonte não temos a menção das estátuas na narrativa. A (re)criação do texto não é para que seja feita uma obra fiel ou infiel, mas sim que sejam usados os elementos que o adaptador entende como essenciais, para conseguir recriar, em outro meio e em certa medida, o efeito que o hipotexto causou. A adaptação cinematográfica não deve ser interpretada a partir do texto original simplesmente como um produto derivado, mas sim como um novo texto, este que é feito em uma nova linguagem específica para a nova mídia.

Mais à frente no filme temos uma cena em que Elio e Oliver são convidados por Samuel, pai de Elio, para o acompanharem a uma expedição em que estátuas gregas foram descobertas na costa. A cena de uma das estátuas emergindo das águas faz referência a Afrodite, deusa do “amor” e da fertilidade.

Já outros elementos que estão presentes no romance são mantidos filme. As três cores dos calções de Oliver, por exemplo, são mantidas: vermelho, verde e amarelo e que, para Elio, possuem um significado. Na narrativa Elio que relaciona o humor de Oliver às cores dos seus calções de banho. A discussão sobre o suco de abricó, que na tradução brasileira foi modificado para pêssego, faz algumas referências a algumas cenas do livro, no qual que Oliver elogia o suco.

No romance não temos qualquer certeza de que Oliver tenha mantido relações sexuais com outra pessoa além de Elio. Na adaptação fílmica uma das cenas mostra Oliver beijando uma mulher na festa. Existe ainda o contraponto do casal gay que visita os pais de Elio, pois, tanto no texto fonte como na adaptação, Elio critica o comportamento do casal. E entre distanciamentos e elementos em comum entre o texto fonte e a adaptação, um elemento é mantido no filme de forma belíssima: a leveza da paixão entre Elio e Oliver.

Dialogar sobre as questões de identidade, sexo e gênero no hipotexto e no hipertexto *Me chame pelo seu nome*, é abordar de forma crítica o tema da performatividade no duplo aspecto das relação entre mídias, buscando um ponto em comum entre o romance e o filme e a própria performatividade de gênero enquanto parte da teoria *queer*. Sabemos que estamos tratando de uma teoria que diz respeito a questões diferentes, contudo, vamos realizar algumas aproximações.

A teoria performativa, por sua vez, oferece uma linguagem alternativa para tratar da adaptação, pela qual tanto o romance quanto a adaptação viram performances, um verbal, e o outro visual, verbal e artístico. O conceito de proferição performativa, desenvolvido nos anos 1950 pelo filósofo britânico J. L. Austin, e subseqüentemente retrabalhado por Jacques Derrida e Judith Butler, está enraizado na distinção de Austin entre proferições constativas – que fazem uma afirmação, descrevem o estado das coisas, e são verdadeiras ou falsas, e as proferições performativas, que não são verdadeiras ou falsas mas na verdade realizam a ação à qual elas se referem. Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como re-presentado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos. (STAM, 2008, p. 26)

A adaptação, portanto, é uma performance que diz respeito a mídias específicas, no caso do presente trabalho, o cinema e a literatura. E, portanto, não faz sentido falar em fidelidade entre texto fonte e adaptação. Além de serem mídias diferentes, cada uma delas possui uma performance específica “um verbal, e o outro visual, verbal e artístico”. De forma que podemos pensar a performance como o desempenho referente a uma mídia específica. O cinema possui suas características próprias para ser considerada fílmica, por exemplo, a gravação de cenas. A literatura, de outro tanto, e apesar de variações como a poesia, romance, conto, novela também, possui características próprias para ser considerado um objeto literário ou não. Cada mídia possui um sentido de performance que a faz ser (re)conhecida enquanto tal.

Performance, realização, feito, façanha ou desempenho são alguns sinônimos para se referir a algo que, de tão bem feito ou executado, por ser (re)conhecido. Ou seja: tudo é uma questão de performance e não de fidelidade. E mesmo as perguntas mais básicas, por exemplo, dos casais após a relação sexual, “você gostou? foi bom para você?”, se tornam uma questão de performatividade. E nesse sentido podemos falar de uma performatividade de gênero que nos faz sermos reconhecidos como pertencentes ao gênero masculino e/ou feminino. Da mesma forma que a performance específica de cada mídia, a performatividade de gênero também se pergunta sobre o que nos faz sermos reconhecidos como homens e/ou mulheres. E também quando esses “limites” são ultrapassados e borrados em suas margens. Ou será que a própria margem já é, em alguma medida,

Considerando que, como disposto acima, “a adaptação assim molda novos mundos” e que cada mídia possui sua performance própria, podemos nos perguntar como a paixão de Elio e Oliver é construída em termos de identidade, sexo e gênero no texto fonte e na adaptação? Tanto no hipotexto quanto no hipertexto não há menção alguma sobre uma identidade de gênero de Elio e Oliver. Ambos possuem relações com mulheres e em nenhum momento existe uma definição da sexualidade. Eles podem ser considerados homossexuais? Bissexuais? Pergunta essa que não é respondida pelas narrativas. Nós preferimos apontar em uma outra direção no presente trabalho, a de que eles vivem o desejo de um pelo outro com toda a liberdade possível.

IDENTIDADE, SEXO E GÊNERO

O conceito de performatividade retrabalhado por Judith Butler em termos de sexo e gênero nos permite, como muito bem observou Robert Stam na citação anterior, perceber algumas nuances do desejo crescente entre Elio e Oliver em ambas as narrativas. Nos parece que os dois não estão limitados a uma normatividade de sexo e gênero, em que necessariamente homens se relacionam

somente com mulheres e vice e versa, e por isso se permitem viver uma grande e intensa paixão. Tanto no livro quanto no filme, gestos, olhares e palavras constroem a força da paixão entre Elio e Oliver.

Para Butler, “se o sexo não causa o gênero, então o gênero também não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo” (2000, p. 65). A autora conclui “que se trata da repetição dos discursos e das normas que produzem e estabilizam os efeitos do gênero, bem como a materialidade do sexo” (2003, p. 76). Em suma, se gênero é um efeito que advém de práticas discursivas, então, está aberto a intervenções e ressignificações. Portanto, “gênero é performativo”.

O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância* – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra (BUTLER, 2003, p. 48, grifos da autora).

Por ser um efeito e não obra de alguém, podemos afirmar que o gênero é flutuante e performativo e por isso abre possibilidades para outras, múltiplas e várias sexualidades. Se esse entendimento fosse algo comum a nós, quantos amores não viveríamos para além das restrições e normas sociais pré-estabelecidas assim como Elio e Oliver? Butler (2003, p. 215-216) chamou de “matriz heterossexual” a malha específica de poder que designa “a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados”.

A chamada matriz heterossexual é um modelo performativo e epistemológico hegemônico que requer a estabilidade e a coerência entre sexo, gênero e desejo por meio da prática compulsória da heterossexualidade. Ou seja, um homem deve atender aos padrões de masculinidade, possuir um pênis e desejar exclusivamente corpos de mulheres. Há, no entanto, escapes à conformação identitária, bem como pode haver ruídos em processos de comunicação. São desses “ruídos” que emergem práticas e existências que transbordam as fronteiras da heteronormatividade, isto é, aquelas em que gênero não decorre do sexo e cujo desejo não decorre nem do sexo nem do gênero.

A relação entre Elio e Oliver transborda não somente de desejo, mas, os limites do socialmente aceito. Um jovem de 17 anos e um homem de 24 anos mantendo uma relação afetiva, sexual e amorosa sem qualquer incidência de coerção ou superioridade. O leitor vê Oliver pelos olhos de Elio no livro. O espectador vive o apaixonar-se de Elio por Oliver e sofre junto com ele uma espera interminável até que o desejo seja satisfeito. E ao final do texto fonte e da adaptação fílmica, leitor e espectador, se emocionam ao perceberem que existem amores que são eternizados pelo tempo em uma grande paixão.

Em diálogo com Judith Butler e com a leitura cinematográfica de produção da subjetividade realizada por Teresa De Lauretis, Preciado (2008, p. 83) entende gênero como “o efeito de um sistema de significação, de modos de produção e de decodificação de signos visuais e textuais politicamente regulados”. Gênero, portanto, não se resume ao efeito de um sistema fechado de poder, mas é um efeito de práticas discursivas e visuais que emanam de diferentes dispositivos institucionais, como a família, a religião, a escola, as mídias, o aparato biomédico, jurídico e até mesmo do cinema.

“O gênero se parece com o dildo” (2008, p. 97), diz Preciado, mostrando que também o gênero deve ser lido a partir dessa lógica do artifício e da prótese. Ou seja, ele é ao mesmo tempo constituído e orgânico, ultrapassa a oposição corpo/alma ou forma/matéria. Além disso, no entendimento de Preciado, gênero não é um simples derivado do sexo (anatômico ou biológico), uma vez que existe a

possibilidade de produzi-lo em escala médica por meio cirúrgico. O sujeito, nesse processo, está imbricado à representação, significação e auto-experimentação corporal.

Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo. O gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais.

Como todo padrão estabelecido, a heteronormatividade também falha, e é nessas brechas e fendas que Preciado justamente se infiltra para mostrar que a sociedade contrassexual já está aí, desconstruindo pelas margens a linha de produção-sexual heteronormatizada. A própria produção cinematográfica com filmes LGBTI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Intersexuais, etc...), incluindo o filme *Me chame pelo seu nome*, demonstra que as barreiras discursivas e visuais do padrão heteronormativo podem e devem ser ultrapassadas.

A linguagem dos afetos, presente nas cenas e nas páginas de *Me chame pelo seu nome*, nos mostra um outro caminho para a abordagem da paixão entre Elio e Oliver: a de que a paixão pode ser leve como uma brisa de verão. Olhares, toques, sons, cheiros e gostos, quando compartilhados, criam o momento propício para o nascimento e despertar de uma paixão. E aqui, com uma linguagem dos afetos, podemos amar sem medidas e vencer qualquer padrão normativo.

No dia seguinte estávamos jogando em duplas e, durante um intervalo, enquanto bebíamos a limonada da Mafalda, ele me envolveu com o braço livre e pressionou gentilmente os dedos em meu ombro, imitando um abraço-massagem... tudo muito amigável. Mas fiquei tão confuso que imediatamente me esquivei do toque, porque mais um segundo e eu desmontaria como aqueles brinquedos de madeira cujo corpo desajeitado desmorona assim que tocamos no elástico. Surpreso, ele se desculpou e perguntou se tinha apertado “um nervo ou algo do tipo” ... disse que não queria me machucar. Deve ter ficado horrorizado se achou que tinha me machucado ou me tocado do jeito errado. A última coisa que eu queria era desencorajá-lo. Mesmo assim, respondi algo como “Não doe”, e o assunto morreria ali. Mas me dei conta de que, se o motivo daquela reação tinha sido dor, que outra explicação haveria para o fato de eu tê-lo afastado tão bruscamente na frente dos meus amigos? Então fiz cara de quem estava tentando muito, sem sucesso, sufocar uma expressão de dor. Nunca me ocorreu que o que me fizera entrar em pânico quando ele me tocou foi exatamente o que surpreende as virgens ao serem tocadas pela primeira vez pela pessoa que desejam: o toque desperta terminações nervosas que elas nem sequer sabiam da existência e produz prazeres bem mais desconcertantes do que estão acostumadas a sentir sozinhas. (ACIMAN, 2017, p. 23)

Se o local onde se passa a maior parte da narrativa do livro *Me chame pelo seu nome* pode ser considerado mítico e até paradisíaco, e que é preservado no filme, a relação entre Elio e Oliver nada tem de mítica. Ao contrário. Eles não ficam juntos no final. Vivem o desejo de um pelo outro com uma intensa paixão e, após isso, seguem suas vidas. Oliver se casa e Elio, como a maioria de nós, sofre com a ausência de um grande amor.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Sempre que escrevemos um trabalho, pensamos na sua contribuição social e no caso da presente análise de intermedialidade esperamos que a contribuição seja não somente o entendimento que a fidelidade entre mídias não é um requisito da adaptação e, também, que a paixão e o amor podem nascer rompendo a própria performatividade de corpos. A presente pesquisa, realizada através

da análise e comparação das duas obras nos mostra que a obra fílmica não se limita a apenas retratar através de imagens o que na obra literária é narrado, mas que a linguagem cinematográfica possui diversas possibilidades de construção de significados como as que foram constatadas no presente estudo.

Cumpramos destacar, no tocante às relações intermediárias entre o texto literário e o filme *Me chame pelo seu nome*, a naturalidade com que as questões de identidade, sexo e gênero são abordadas. A sensibilidade e o respeito com que estas questões são apresentadas e desenvolvidas tanto no texto fonte como na adaptação fílmica, também pode ser entendida como um ponto de convergência entre as duas mídias. E, por fim, apresentamos aqui apenas uma das inúmeras interpretações que o livro de André Aciman e o filme de Luca Guadagnino podem suscitar em leitores e espectadores.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por BRAGA, C; VIEIRA, E. V. C.; GUIMARÃES, L; COUTINHO, M. A. R.; ARRUDA, M. M.; VIEIRA, M. Belo Horizonte: Viva Voz, 2005. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/Palimpsestoslivrosite.pdf>. Acesso em 27 ago. de 2021.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

PRECIADO, PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

"O Julgamento". Tradução de Gentil de Faria. **Folha de São Paulo**, caderno Mais!, São Paulo, 21 de maio de 1995. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/21/mais!/35.html>> Acesso em 28 de set. de 2021.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, 2006.

MEU NOME É CU-NEGUNDES: A COMÉDIA CAIPIRA NA TELENVELA ÊTA MUNDO BOM!

Thiago Henrique Fernandes Coelho¹ (UFU)
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/FAPEMIG

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar como é construída a comicidade a partir da análise de conteúdo da telenovela *Êta Mundo Bom!* (Rede Globo, 2016) escrita por Walcyr Carrasco. Para tal análise, será feito o cruzamento entre a dramaturgia e o referencial teórico sobre o riso com base nas teorias de Henri Bergson (2001), Mikhail Bakhtin (1987) e Vladimir Propp (1992). A partir da análise dos personagens Cunegundes, Eponina, Mafalda e Zé dos Porcos do chamado “núcleo caipira”, observamos que a telenovela espelha conceitos de humor apreçados pelos teóricos elencados - Bakhtin (1987), Bergson (2001) e Propp (1992), tais como a repetição, o rebaixamento, a associação com animais (quando um ser humano é associado a um bicho), a inocência, a comicidade verbal, muita confusão por nada (faz muitas ações que não levam a lugar nenhum), etc. A telenovela em foco apresenta um núcleo de personagens caipiras que está concentrado na fictícia Fazenda Dom Pedro II, com diversos tipos cômicos, tais como a personagem matriarca- a gananciosa Cunegundes, que é apelidada de Boca de Fogo, mas a mesma sempre corrige, dizendo: “Meu nome é Cu (Pausa) negundes!”. A escatologia, o duplo sentido e a sexualidade são temas presentes nesse núcleo, pois além da personagem Cunegundes, a jovem Mafalda, fica curiosa com o que acontece entre um homem e uma mulher após o casamento. As mulheres da família denominam o pênis do homem por cegonho. A moça passa toda a telenovela tentando encontrar uma forma de conhecer o cegonho. Outro exemplo quanto ao duplo sentido é quando a personagem Eponina se casa, e ao invés de na telenovela falar explicitamente que ela estava fazendo sexo com o marido, nesse momento, sempre o galo cantava e os personagens comentavam e brincavam com isso; já os personagens Quincas e Dita se referiam ao sexo como “a respiração boca a boca”. Observamos que a telenovela *Êta Mundo Bom!* aborda o sexo e os desejos sexuais pelo viés do duplo sentido na comédia. Através de metáforas como o canto do galo para simbolizar o ato sexual, e o cegonho para simbolizar o órgão masculino, é abordada a temática sexual no horário das 18 horas. Podemos fazer uma projeção, que provavelmente se esta telenovela fosse exibida no horário das 21 horas ou 23 horas, não teríamos essas metáforas, e perderíamos todas as situações criadas pela personagem Mafalda e seus familiares. Dessa forma, vemos que a dramaturgia de Walcyr Carrasco usou de uma engenhosidade presente na história da comédia, como os três teóricos categorizaram, e trouxe um riso caipira sexual no horário das 18 horas da Rede Globo. Assim, as limitações do horário permitiram potencializar a comicidade, através do jogo com metáforas sexuais.

Palavras-chave: Comicidade. Cultura Caipira. Telenovela.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. FAPEMIG. Orientado pelo Dr. Ivan Marcos Ribeiro (docente UFU).

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de analisar como a comicidade é construída na telenovela *Êta Mundo Bom!* (Rede Globo, 2016), através da análise de conteúdo da mesma, que foi escrita por Walcyr Carrasco. Para tanto será feito o cruzamento entre a dramaturgia e o referencial teórico sobre o riso com base nas teorias de Henri Bergson (2001), Mikhail Bakhtin (1987) e Vladimir Propp (1992). Recortamos para a análise os personagens do “núcleo² caipira” da fazenda Dom Pedro II, observamos que a telenovela espelha conceitos de humor apregoados pelos teóricos elencados - Bakhtin (1987), Bergson (2001) e Propp (1992), tais como a repetição, o rebaixamento, a associação com animais (quando um ser humano é associado a um bicho), a inocência, a comicidade verbal, muita confusão por nada (faz muitas ações que não levam a lugar nenhum), etc.

Walcyr Carrasco, o autor da telenovela *Êta Mundo Bom!* inspirou-se em três obras para compor suas tramas, são elas: o livro de Voltaire – *Cândido ou o Otimismo* (2010), o filme de Abílio Pereira de Almeida protagonizado por Amácio Mazzaropi – *Candinho* (1953) e no conto de Monteiro Lobato – *O comprador de Fazendas* (1947, Urupês). Assim, o respectivo autor, pegou o enredo, personagens e situações destas três obras e fundiu em uma só trama ou núcleo, como é o caso do núcleo caipira da Fazenda Dom Pedro II, em que temos personagens que vieram tanto do livro, como do filme e do conto, e suas histórias se cruzam na narrativa televisiva.

A telenovela em foco apresenta um núcleo de personagens caipiras que está concentrado na fictícia Fazenda Dom Pedro II, com diversos tipos cômicos, tais como a personagem matriarca- a gananciosa Cunegundes, que é apelidada de Boca de Fogo, mas a mesma sempre corrige quem diz, justificando sobre seu nome da seguinte maneira: “Meu nome é Cu (Pausa) negundes!”. A escatologia, o duplo sentido e a sexualidade são temas presentes nesse núcleo, pois além da personagem Cunegundes, a jovem Mafalda, fica curiosa com o que acontece entre um homem e uma mulher após o casamento. As mulheres da família denominam o pênis do homem por cegonho. A jovem passa toda a novela tentando encontrar uma forma de conhecer o cegonho. Outro exemplo quanto ao duplo sentido é quando a personagem Eponina se casa, e ao invés de na telenovela falar explicitamente que ela estava fazendo sexo com o marido, nesse momento, sempre o galo cantava e os personagens comentavam e brincavam com isso; já os personagens Quincas e Dita se referiam ao sexo como “a respiração boca a boca”.

Dessa forma, primeiramente iremos abordar um breve histórico das origens da telenovela no melodrama e no folhetim, para depois fazer a análise de algumas cenas, onde aparece a comédia sexual.

MELODRAMA

No período que antecedeu a Revolução Francesa, somente as elites podiam acessar os salões de arte, já o povo tinha suas expressões artísticas nas ruas com as narrativas orais dos contadores de histórias, os espetáculos de mímicas, o teatro dos saltimbancos e a encenação por atores mascarados de histórias de amor. No século XVIII, na França, todas essas manifestações propiciaram o surgimento do vaudeville, com personagens ingênuos, sendo uma forma de teatro popular ligado a comédia. Vaudeville passou a designar os diversos tipos de teatro que não fosse da *Comédie Française*, companhia nacional francesa. Tempos depois, teve grande êxito nos EUA, como teatro de variedades, com a presença de ilusionistas, acrobatas, animais treinados e músicos (BULHÕES, 2009).

² Núcleos em telenovelas são grupos de personagens que passam boa parte das cenas juntos.

Na Inglaterra e na França desde o final do século XVII, o povo é proibido de entrar nos teatros oficiais, e nas ruas e praças só eram permitidas apresentações que não possuíam diálogos, como as pantomimas (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Os textos melodramáticos se baseiam na luta entre o bem e o mal, com muitos percalços pelo caminho, com a vitória dos mocinhos e o castigo dos vilões. Conjuntamente com isso, nessa estrutura está presente o alívio cômico e o inesperado, gerando muita emoção no público (THOMASSEAU, 2005). Essa estrutura é observável na telenovela *Êta Mundo Bom!*, pois a luta entre o bem representado por Candinho e o mal personificado na vilã Sandra está presente na trama. Com a vitória do mocinho ao final, e a punição de Sandra, que termina a telenovela presa em uma solitária, comendo comida no chão. O alívio cômico está presente tanto em algumas cenas do protagonista Candinho, como nos disfarces do seu conselheiro, o Professor Pancrácio como no núcleo caipira da fazenda *Dom Pedro II*, foco de análise neste artigo.

O melodrama é composto por efeitos sonoros, visuais, danças e pantomimas que tomavam conta do palco, e a música é usada para ampliar a tensão ou o relaxamento, marcando os momentos cômicos e solenes da encenação, para dar ênfase as entradas da vítima e do traidor. Com todas essas características, o melodrama espalhou-se por diversos países como Inglaterra, EUA e Alemanha, sendo um dos gêneros teatrais mais bem sucedidos no século XIX (MARTÍN-BARBERO, 2009).

As histórias melodramáticas são compostas por quatro personagens: a vítima, o traidor, o protetor e o bobo. Ocorre uma ênfase na atuação, que seguiu para as produções audiovisuais. Como os diálogos não eram permitidos na arte de rua, os gestos sempre foram um aspecto de forte codificação no teatro popular, antes mesmo do surgimento do melodrama. Cartazes e faixas também eram utilizados nas encenações se referindo as canções e falas das cenas (MARTÍN-BARBERO, 2009). Sobre esses quatro personagens melodramáticos, observávamos elas na telenovela *Êta Mundo Bom!* a vítima são os personagens protagonistas Candinho e Filó que sofrem todas as formas de humilhações e enganações pelos vilões Ernesto e Sandra. O traidor são os vilões, Sandra - a sobrinha que engana a tia, interessada na sua herança. Ernesto – que promete uma vida boa para Filó na cidade, e a explora. O protetor – temos Maria, que foi expulsa de casa pelo pai, após ficar grávida solteira, é acolhida como empregada doméstica por Anastácia, assim passa a lhe ter grande agradecimento e a desconfiar de Sandra. Maria irá ajudar Candinho e Anastácia a desmascarar os vilões da trama. O bobo temos os personagens do núcleo da fazenda *Dom Pedro II*, como por exemplo a vilã cômica Cunegundes, que sempre se dá mal.

O surgimento do melodrama está na busca de justiça a partir da Revolução Francesa e uma nova moralidade, por isso, possuía um caráter político. Desse modo, fornece na ficção uma forma de compreender e ver os desejos para uma nova ordem que era o mundo pós-revolucionário. Assim, os vilões e os inimigos aparecem para justificar a luta incessante contra esses traidores da nova moralidade, que devem ser expulsos para o bem social. Portanto, o melodrama apresentava as classes operárias a derrota da vilania e da injustiça (ANDRADE, 2003).

O melodrama foi um drama que mesclava pantomima e acompanhamento orquestral no século XIX, que se popularizou com grande sucesso na classe operária. Esta obra se baseava em ações e grandes emoções, e a raiz dos folhetins se encontra nela (ANDRADE, 2003).

FOLHETIM

Os folhetins são derivados da literatura cortês no século XIX. O amor cortês surgiu na Europa Medieval, aproximadamente em 1.110, mostrando novas formas de desejos, sexualidade e

relacionamentos. A literatura será influenciada pelo amor cortês nas histórias românticas com triângulo amoroso, obstáculos, a ascensão social através do amor e a ruptura da ordem social. Isso se dá através da aceitação pela igreja do amor como o elemento primordial para o casamento. Assim, para a cerimônia ser realizada não era mais preciso autorização dos pais ou dote, só era necessário um compromisso verbal dos pretendentes. Dessa forma, temos o declínio da hierarquia patriarcal, onde o casamento era um interesse econômico da família (COSTA, 2000).

A luta pelo amor verdadeiro passará a estar presente nas ficções amorosas, contra toda forma de obstáculo. Podemos citar o exemplo *Romeu e Julieta* de Shakespeare, que reescreveu uma lenda conhecida desde o século III, que versava sobre a periculosidade dos jovens desobedecerem a família, para o perigo da oposição ao amor realizada pelos pais (VISCARDE; NETO, 2012). O desafio amoroso dos jovens contra a família está presente na telenovela *Êta Mundo Bom!*, pois os personagens protagonistas Candinho e Filó são proibidos de namorarem pelos pais da jovem, devido ao fato do rapaz ser um agregado na família de Filó, ou seja, foi criado por seus pais, mas não é reconhecido como dá família, mas tratado como um empregado. Assim, ele é expulso da propriedade da família por ter beijado a jovem, indo para São Paulo em busca da sua mãe. Já Filó, não vê mais motivo para permanecer na fazenda da família, ainda mais pela mãe Cunegundes querer casar ela com um veterinário, visando obter algum ganho econômico com isso. A moça conhece em um baile, Ernesto, um vigarista, que a engana, a levando para a capital paulista. Lá é explorada como dançarina por Ernesto, até reencontrar com seu amado Candinho, e tomar consciência do caráter do malandro.

Em 1830 inicia-se nos jornais franceses o folhetim, do francês *feuilleton* (folha de livro), como nota de rodapé na primeira página do jornal. Sua publicação ocorria ao lado de notícias de variedades como receitas culinárias, piadas e fatos bizarros. Com a inclusão de anúncios nos jornais em 1836, os jornais parisienses *La Presse* e *Le Siècle* passaram a publicar narrativas de romancistas em moda. Essas histórias foram publicadas no espaço dos folhetins e assim passaram a ser conhecidas (MARTÍN-BARBERO, 2009). Assim, o folhetim inicia-se no pós-revolução burguesa, na França, quando Émile de Girardin e Dutacq, seu ex-sócio perceberam que poderiam ganhar dinheiro com tal gênero. Foram lançados dois novos jornais, o *La Presse* pertencente a Girardin e o *Le Siècle* sob o comando de Dutacq, que publicam novelas seriadas em edições diárias nos jornais, baseada na fórmula do “continua amanhã” (MEYER, 2005).

Para atrair e segurar os assinantes, o folhetim é um romance publicado em fatias diariamente nos jornais. Foi inventada paralelamente ao nascimento do romance romântico pelo romantismo francês (MEYER, 2005).

O folhetim foi moldado pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa, se estabelecendo como um gênero literário na literatura popular, no século XIX. Seu desenvolvimento está dentro do capitalismo urbano, com o objetivo de atrair assinantes para o jornal e criar hábito de leitura, por isso, no final do capítulo está presente um gancho para o próximo capítulo da edição do dia seguinte, obrigando o leitor a comprar o novo exemplar para saciar sua curiosidade sobre o que acontecerá na história interrompida sem a conclusão. Nessas tramas as temáticas presentes são de mistério, ascensão social, justiça, com muita ação (ARAÚJO, 2019). Características observadas na telenovela *Êta Mundo Bom!* pois o protagonista Candinho inicia a trama pobre, e descobre que sua mãe é dona de uma fábrica de sabonetes, tendo uma ascensão social. E a família de Filó que se opunha ao casamento passa a desejar e bajular o rapaz. O mistério está na busca da mãe de Anastácia, mãe de Candinho, pelo filho lhe tirado após o parto pelo pai, devido ao fato da jovem ter sido mãe solteira. O coronel ordenou que o empregado matasse o bebê, mas a empregada com pena, convenceu o marido

a coloca-lo em um cesto e jogá-lo no rio. O cesto com a criança foi encontrado pela empregada Manuela, dos pais de Filó. Anastácia inclusive contrata um detetive para encontrar pistas do paradeiro do filho, mas sua sobrinha Sandra, interessada na sua herança, faz de tudo para impedir o encontro de mãe e filho. Sandra chega a tomar todo o dinheiro de Anastácia, a partir de uma procuração com a ajuda do advogado Dr. Araújo. A mãe de Candinho lutará na justiça para recuperar sua fortuna. Somando-se a isso, temos sequestro do burro Policarpo de Candinho, pedido de resgate. Perseguição policial pelos vilões Sandra e Ernesto. Sequestro de Filó e o filho de Candinho, e cenas de cativo, etc. Todos os elementos característicos do folhetim.

A telenovela é uma atualização do folhetim do século XIX e início do XX, publicado em jornais, revistas, fascículos, etc. Que a partir da tecnologia do audiovisual, mesclando elementos do teatro, do romance, do cinema, encontramos as seguintes características nesse novo produto: a) uma trama principal, entrelaçada por outras múltiplas tramas; b) narrativa em série; c) fragmentada; d) mudanças de acordo com a recepção do espectador; e) ganchos que prendem a atenção do público; Tanto que as notícias e revelações dos acontecimentos feitos pela imprensa sobre determinada telenovela não atrapalham sua audiência, pelo contrário, potencializa, pois gera curiosidade no telespectador em ver tal fato de concretizado (MEYER, 2005). E atualmente, a internet, e mais especificamente as redes sociais, se tornaram locais de debate dos acontecimentos do capítulo que está indo ao ar, no mesmo momento em que as pessoas assistem a trama, elas já interagem entre si, e até com os atores e autor da telenovela. Então, a telenovela nunca foi somente para assistir, mas para ser comentada e discutida com outras pessoas. Por exemplo, as pessoas enquanto assistem uma telenovela na sala de estar, vão comentando entre si os acontecimentos do fato. Fato observado na família do presente pesquisador. Inclusive, nem só com palavras, mas com olhares, e mesmo risadas, quando a cena é cômica. Por isso, agora vou usar primeira pessoa para relatar um fato da minha vida pessoal. Enquanto eu e minha mãe assistíamos a um capítulo da telenovela *Êta Mundo Bom!* que foi reprisada no ano de 2020 no horário do *Vale a pena ver de novo*, em uma cena em que a Mafalda perguntava ao Zé dos Porcos sobre o *cegonho*, eu e minha mãe nos olhamos e demos uma risada. Assim, vejo que a telenovela é um programa que precisa ser compartilhado com outros telespectadores, ou seja, gera um desejo de contar e comentar os fatos ocorridos no capítulo com outra pessoa.

A origem da palavra telenovela vem da língua castelhana, se baseando nas palavras *televisión* (televisão em português) e *novela* que tem o significado de romance, ou seja, uma longa história com casos de intrigas e diversos clímax (GANCHO, 1999).

MAFALDA E O CEGONHO

Mafalda: Ocê disse pra eu que o bebê vem da cegonha. Ma eu nunca vi cegonha aqui.

Eponina: É que a cegonha voa... voa depressa.

Mafalda: Pode inté cê. Ma é que cê disse: que todo homi tem o cegonho debaixo das carças.

Eponina: Eu sô morça sorteira. Eu nunca vi. Ma que tem, tem.

Mafalda: Eu vô casar cu Romeu e vou tê fio. Ieu vô tê que aprendê na lida, esse negócio de cegonha e cegonho.

Eponina: Isso aprende. Essa prática cê vai tê depois de casá.

Mafalda: Ah, tia, eu quero vê muito um retrato da cegonha, que é pra eu podê reconhece o bicho quando eu vê.

Eponina: Ah, tá bom, Mafalda. Deixa ieu vê. Só um instante, qui ieu vô procura aqui. Que ieu tenhu uma fotu. Pronto. Agora dá pra te mostra. A cegonha trazendu u bebê.

Mafalda: Mai é grande por dimai, tia. Olha que bico cumprido! E essas pernas também há de ser cumprinda.

Eponina: Pequena não é.

Mafalda: Ô tia, comé que o cegonho cabe debaixo das carças do homi, sem o bico e as patinhas ficá pra fora?

Eponina: Ai que coisa! Eu sô uma moça sorteira. Ieu num sei... ocê tá com muita curiosidade. Pronto, eu já mostrei o cegonho e a cegonha... pronto!

Mafalda: Ai tia, é porque...

Eponina: Sem mai, nem menus... agora tenhu que remendá umas ropa aí, qui tá tudo estragada. Agora chega, ocê já sabe tudo.

Mafalda: Discurpa!

Eponina: Num é pra pedí discurpa. Num precisa mai preguntá sobre a cegonha, e principalmente sobre o cegonho. Então, vai, vai pensá.

Mafalda: Sim senhora. (Eponina fecha a porta.)

Eponina: Que coisa infernar! (Eponina molha a mão na jarra de água e respinga em si.)

Eponina: Cegonha pra cá, cegonha pra lá. (Senta) Aí, que esse cegonho me mata! Hum! Hum!

(Mafalda vem andando pelo corredor da casa.)

Mafalda: Ara, que assunto mai difícir! Num consigo intendê. Cumé qui o cegonho cabe dentro da cirola dos homi? Ai, tadinho. Deve fica todo apertadinhu lá dentru³.

³ Cena disponível em <<http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/02/reveja-cenas-de-mafalda-na-busca-pela-verdade-sobre-o-tal-cegonho.html>> Acesso em 03 de outubro de 2020.

A personagem Mafalda irá procurar pelo cegonho em toda a trama, tentando descobrir mais características suas, gerando muitas situações engraçadas, como esta com sua tia Eponina. Sendo uma metáfora que sua tia e sua mãe usaram para lhe explicar sobre o órgão masculino e o que acontece entre um homem e uma mulher após o casamento.

Nesta cena está presente o mau jeito (BERGSON, 2001), pois tia Eponina fica extremamente constrangida com as perguntas da sobrinha sobre o cegonho. Ela tenta disfarçar a vontade que isso vai lhe despertando, pois nisso temos a “mecanicidade do ser que traz a falta de controle sobre situações imprevistas” (BERGSON, 2001, p. 7). Teremos essa ocorrência diversas outras vezes, quando Mafalda perguntar sobre o cegonho a outros personagens. Em uma cena com Zé dos Porcos no quintal, ela começa a indagar sobre o tal cegonho, o homem que tem uma paixão pela jovem, fica com mau jeito, pois seu órgão sexual passa a ficar ereto, e ele tenta disfarçar isso. Ao final, ele diz que precisa ir acalmar seu cegonho.

A repetição periódica de uma cena ou palavra é um dos artifícios da comédia (BERGSON, 2001), no caso da cena transcrita acima, é a palavra “cegonho”, que sua repetição dá força a comédia, como também, a repetição ao longo da trama televisiva, em que a personagem Mafalda aborda o assunto por vários ângulos, seja perguntando às personagens mais velhas sobre o cegonho, como as recém casadas e também aos homens, o que deixa todos desconcertados. O que podemos conectar com outro conceito de Henri Bergson, que é a ingenuidade levando a comicidade, no caso dessa análise, é o fato da personagem Mafalda acreditar que um cegonho habita o baixo corporal dos homens, ou seja, uma ave vive embaixo das calças masculinas. Isso leva ao riso, pois é uma situação insólita relacionada ao sexo, e mesmo todas as comparações que são feitas entre o bico da ave e o órgão masculino, o fato de ela bicar e a relação sexual.

Bakhtin (1987) aponta que a junção de formas animais e humanas é umas das mais antigas e típicas manifestações do grotesco. O que observamos na cena acima, pois ocorre a mistura do corpo do homem com o corpo do cegonho. Assim, no entendimento da personagem Mafalda, homem e cegonho são um ser único. Como na mitologia, temos as sereias que possuem o corpo metade mulher, metade peixe. No caso da telenovela, temos o corpo metade homem e metade cegonho.

CUNEGUNDES E A COMICIDADE PELA PALAVRA

Dia, em frente da igreja.

Quinzinho: Paixão, é por aqui.

Mafalda: Ô mãe, entra. É aqui ó!

Cunegundes: Num quero participar desse casamento. Por mim num entrava. Casamento que só me dá desgosto. Por mim, eu queria que caísse um raio em cima dessa igreja. (Um raio atingi Cunegundes.)

Mafalda: Mãe!

Quincas: Ara mãe. Resolveu virá churrasco no dia do meu casamento.

Quinzinho: Paixão! Tá viva?

Seu Josias: Gente, gente!

Cunegundes: Me dê a mão!

Zé dos Porcos: Foi o fogo do raio contra a boca de fogo.

Cunegundes: Já que é pra entrá. Vamo entra nessa igreja pra essa porcaria desse casamento! E vosmecê, saiba Zé dos Porcos, de uma vez por todas. Que meu nome é Cu- negundes!⁴

A repetição periódica de uma palavra (BERGSON, 2001) está presente nessa cena e na trama como um todo, em relação tanto ao apelido “Boca de Fogo” que incomoda a personagem Cunegundes, como também o modo como ela pronuncia seu nome “Cu (pausa) negundes!”. Isso provoca o cômico pois ocorre a pronuncia de como um órgão do corpo humano popularmente é conhecido. Podemos dialogar com Bakhtin (1987) que explana sobre o princípio material e corporal, e da comédia estar ligada ao baixo corporal, ao ventre, os órgãos genitais e o traseiro. Aqui ocorre um rebaixamento feito por Walcyr Carrasco, pois esse nome Cunegundes, no conto de Voltaire pertence a amada de Cândido, a personagem da telenovela em uma cena até diz que seu nome é de princesa. Assim, o autor da telenovela usa um nome de uma personagem de um status alto, filha de barão na Alemanha, e lhe deu a uma vilã cômica, que tem sua autoridade rebaixada e destronada ao longo da trama. Propp (1992) afirma que o nome dos personagens pode levar à comicidade, como vemos no caso de Cunegundes. Anda mais por ela ser a matriarca da família, e ter uma posição de comando na fazenda Dom Pedro II, o destronamento cômico que aborda Bakhtin (1987), quando ocorre com figuras de comando ganha mais força.

Bakhtin (1987) diz que o rebaixamento faz parte da comédia, e que na Idade Média, excrementos eram jogados nas pessoas pelos padres. Isso está presente na telenovela em análise nesse artigo, como nas outras obras de Walcyr Carrasco, em que personagens são jogados na lama do chiqueiro, que é formada pelas fezes e urina dos porcos. Cunegundes foi jogada pela nora na lama, quando tentou compra-la para não se casar com seu filho, como outros personagens foram lançados ao longo dos capítulos da respectiva telenovela.

⁴ Cena disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/4933506/>> Acesso em 03 de outubro de 2020.

Bakhtin (1987) explica que a linguagem familiar na obra de Rabelais caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, expressões e palavras injuriosas. Isso está presente no núcleo caipira da telenovela *Êta Mundo Bom!* pois a personagem Cunegundes está constantemente brigando com os outros personagens, por isso tem o apelido de “Boca de Fogo”. E quando a chamam disso, ela fica mais furiosa ainda.

O CANTO DO GALO⁵

Noite, fazenda Dom Pedro II, vários personagens – Quinzinho, Cunegundes, Mafalda, Quincas, Dita, Zé dos Porcos, Sarita, Dita e Dr Josias estão no corredor, esperando para ver se Eponina e Pandolfo vão ter relações sexuais.

Quinzinho: Ai, Dr Josias, até ieu tô nervoso pela minha irmã!

Todos: Shiuuuu!

O galo canta.

Mafalda: O galo cantô!

Corta para imagens dos bichos na fazenda – porco, pato, galinha e cavalo relinchando.

Mafalda: O cegonho voou! O cegonho voou!

Todos comemoram.

Quincas: Shiuuuu.

Vão para a sala.

Manuela: O cegonho voou! O cegonho voou!

Mafalda: Shiu... shiuuu... shiuuu... Ô gente, para de fazê barulho, que o cegonho pode ficar vexado.

Zé dos Porcos: A Mafalda tá certa. Cegonho vexado baixa as asas, hein?

Quinzinho: As veis inté fogi.

Manuela: Shiu, num faz baruio, que é as oportunidade da Dona Eponina, gente.

Filó: Se continuarem assim, com certeza vão escutar.

Cunegundes: Shiu... shiu... quietos! Quietos!

⁵ Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/5131586/>> acesso em 20 de dezembro de 2020.

O galo canta de novo.

Cunegundes: Óia... Ahhhhh! Ai, Santo Expedito!

Sarita: Ó, é o segundo canto do galo! Hahaha

Dr Josias: Gente, gente, a dona Eponina conseguiu. Botou o cegonho pra voar.

Mafalda: Ai, que curiosidade! Será que o cegonho bica?

Dita: Ara, todo cegonho bica, Mafalda.

Quincas: Ah, ié... se tem bico é pra bicar. Hehehe

Mafalda: E por que a tia Eponina não gritô?

Cunegundes: Mafalda pára! Pára de falar nesse tal de cegonho! Que ieu num me aguento mais. Pára...

Mafalda: Oia, amanhã a tia Eponina à de conta tudo pra ieu...

Propp (1992) explica que os animais são engraçados ao lembrar o comportamento humano. Na cena acima, na edição, ocorre uma sobreposição entre a comemoração das pessoas que houve o ato sexual do casal e dos animais na fazenda, no seu comportamento habitual, seja pato nadando, galinha cantando, cavalo relinchando. Isso provoca o cômico, pois é como se a imagens em movimento dos bichos presentes na cena estivessem comemorando o ato sexual. Vladimir Propp (1992) evidencia que comparar o homem à animais gera comicidade, no caso desse artigo, temos a comparação do órgão sexual masculino com uma ave.

O riso pelas partes do corpo (PROPP, 1992), que nesta cena vem da comparação do órgão sexual masculino a ave, e todo o comportamento no ato sexual, ou seja, a ereção do homem, ao voo de um pássaro. Aqui está a comicidade, no duplo sentido, que também falam Bergson (2001) e Bakhtin (1987), ou seja, na cena alguns personagens sabem o que está ocorrendo entre Eponina e Pandolfo, menos a personagem Mafalda, que acredita que a tia está se encontrando com um cegonho no quarto.

Levar as coisas ao pé da letra (PROPP, 1992), é o caso da nossa personagem Mafalda, pois quando a tia e a mãe lhe contam que debaixo das calças dos homens existe uma ave, por causa da história da cegonha trazer os bebês, elas lhe denominam de cegonho, isso provoca a comicidade ao logo dos capítulos da telenovela. Devido ao fato da moça acreditar que uma ave habita aquelas partes baixas masculinas, e se preocupar com o pássaro ficar espremido, ou mesmo dele ser bravo e bicar. Isso lhe desperta o desejo de o conhecer. Isso também nos leva a outro quesito de Propp (1992) para gerar o riso, que é as histórias fantásticas. Como é possível o homem ter uma ave debaixo das calças, ainda mais do tamanho de uma cegonha? Essa é a pergunta da jovem Mafalda ao longo da trama televisiva.

CONCLUSÃO

A partir do exposto, vemos que o autor da respectiva telenovela usa da metáfora para falar sobre as relações sexuais em diversas fases da vida: com a personagem Mafalda, fala sobre a educação sexual e o direito da mulher ao sexo; com os personagens Quincas e Dita, aborda o sexo interracial; já com a personagem Eponina, temos o sexo na terceira idade; ainda ocorre a discussão do casamento por interesses, que a mãe de Mafalda, Cunegundes tenta durante toda a trama da telenovela casar os filhos com pessoas ricas; Temos o sexo por interesse, pois Cunegundes sentou no colo do juiz para ganhar o concurso de beleza da cidade. Dessa forma, Walcyr Carrasco, autor da respectiva telenovela, realiza uma transgressão ao abordar as relações sexuais por meio da comicidade no horário das seis da maior emissora de televisão do país. Em um horário que possui uma classificação indicativa que limita o uso de termos e ações nas cenas, e pela metáfora, são abordadas o sexo nas diversas fases da vida na presente telenovela.

Observamos que a telenovela *Êta Mundo Bom!* aborda o sexo e os desejos sexuais pelo viés do duplo sentido na comédia. Através de metáforas como o canto do galo para simbolizar o ato sexual, e o cegonho para simbolizar o órgão masculino, é abordada a temática sexual no horário das 18 horas, que possui uma classificação indicativa que determina o que pode ser apresentado. Podemos fazer uma projeção, que provavelmente se esta telenovela fosse exibida no horário das 21 horas ou 23 horas, não teríamos essas metáforas, e perderíamos todas as situações criadas pela personagem Mafalda e seus familiares. Dessa forma, vemos que a dramaturgia de Walcyr Carrasco usou de uma engenhosidade presente na história da comédia, como os três teóricos categorizaram, e trouxe um riso caipira sexual no horário das 18 horas da Rede Globo. Assim, as limitações do horário permitiram potencializar a comicidade, através do jogo com metáforas sexuais.

Outro ponto, é que sempre existiu, conforme evidencia Bakhtin (1982) diversas nomenclaturas para o ato sexual e os órgãos genitais. Vemos isso em nosso cotidiano, quando as pessoas se referem a eles. E o novelista criou mais termos para tal assunto. Sendo uma estratégia bem sucedida, visto o sucesso da telenovela, da personagem Mafalda, do cegonho e de todos os personagens do núcleo caipira.

Falar sobre sexo é um tabu em nossa sociedade, mesmo sendo algo que faz parte da vida do ser humano, mas que não pode ser falado, tem que ficar camuflado, como se não tivéssemos relações sexuais. Desse modo, a telenovela analisada aqui, propõe abordar o sexo e o desejo sexual, seja nos jovens como nos idosos, evidenciando que todos temos direito ao sexo, e que ele não precisa ser um tabu. Sendo possível de ser tematizado em qualquer horário da televisão, como é o caso de *Êta Mundo Bom!* Com isso, vemos a importância dessa obra no contexto atual, em que o moralismo ganha projeção na política nacional. Por isso, precisamos falar sobre sexo em todas as gerações e gêneros, pois uma sociedade esclarecida sobre o lado positivo e negativo de um assunto, é uma sociedade mais evoluída e democrática. Dessa forma, a telenovela, pelo viés da comédia, contribuiu para a discussão dos temas sexuais nas diversas fases da vida.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R. M. B. de. **O fascínio de Scherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ARAÚJO, L. F. F. de. A intersecção do romance, do folhetim, do conto e do rocambolesco na telenovela. **Revista de humanidades tecnologia e cultura**. Bauru, 2019. Disponível em < <http://www.fatecbauru.edu.br/ojs/index.php/rehute/article/view/443/315> > acesso em abril de 2021.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, H. **O Riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BULHÕES, M. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

COSTA, C. **Eu compro essa mulher**: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1999.

LOPES, M. I. V. de. **Telenovela brasileira**: uma narrativa sobre a nação. Comunicação & Educação, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 17-34, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. Memory and Form in the Latin American soap opera. In: ALLEN, R. C. **To be continued... soap operas around the world**. Londres, Routledge, 1995.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura, hegemonia. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

THOMASSEAU, J-M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NO LIMITE DO HUMANO: ATRAVESSAMENTOS ENTRE FORMA LITERÁRIA E NARRATIVA FÍLMICA EM O APARTAMENTO DE ASGHAR FARHADI

Caleb Benjamim Mendes Barbosa (UFPE)
Programa de Pós-Graduação em Letras, Bolsista CNPq

RESUMO

A pesquisa evidencia as raízes daquilo que convencionou-se chamar de narrativa clássica dentro do roteiro literário. Compreendendo que as formas miméticas organizam a realidade, percebemos que a narrativa clássica, forma primordial da narrativa cinematográfica que perdura no cinema representativo-industrial (BURCH), não é alheia à tradição literária, tampouco nasce com a invenção do cinema, mas é uma herança da comédia aristotélica, cujo herói é o modelo da epopeia grega, o qual sobreviveu na literatura popular e teve, no cinema seu retorno e sua consagração. Tal configuração, fruto daquilo que Northrop Frye chamou de visão cômica do mundo, diz respeito à integração total entre herói e sociedade, reconciliando a antítese, em um mundo no qual desejo interior e circunstância externa coincidem, pois, o herói, signo de uma coletividade, assim como na epopeia, é a medida de todas as coisas e corresponde à satisfação do espectador. No drama moderno, por sua vez, essa configuração que despontou com uma certa defasagem temporal no cinema hegemônico, herda uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco (GOLDMAN), o anti-herói romanesco, a margem de seu tempo, pois a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada. Como objeto de análise, elencamos a narrativa-fílmica *O apartamento* (2016), de Asghar Farhadi, cujo diálogo com a literatura atravessa o intertexto com a obra de Arthur Miller – *A morte do caixeiro viajante* (1949) – e carrega para sua forma, da configuração do enredo à construção dos personagens, traços latentes dessa visão trágica de mundo e de um herói moderno, sob a égide da separação entre sujeito e objeto (SARRAZAC). Assim, como resultado, percebemos que a relação entre literatura e cinema vai além da adaptação, mas um gênero mimético possibilitou as formas narrativas do outro, uma vez que as estruturas do drama, no cinema, avizinham-se com a forma do romance (LUKÁCS) e do drama moderno (SZONDI), e nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes.

Palavras-chaves: Narrativa. Roteiro. Comédia. Tragédia. Romance.

INTRODUÇÃO

Para compreendermos a relação entre Cinema e Literatura, por meio de uma chave que nos possibilite acessar veredas outras que não a da adaptação das linguagens – já tão bem exploradas por Stam (2005), Hutcheon (2006) e Sanders (2006) –, é importante notarmos como os gêneros narrativos, quer na literatura, quer no cinema, não são incólumes às transformações sociais, mas mimetizam um modo de ser e estar no mundo pertinente aos problemas histórico-filosóficos da sociedade que engendra-se em termos artísticos. Assim, se as adversidades históricas determinaram as formas dramáticas, as obras também possibilitam ler os modos de subjetivação que sucedem ou conflitam-se historicamente (HAUSER, 1982); i.e., as formas miméticas são organismos históricos que configuram as expressões de conteúdo ao organizar a concepção de mundo do modo de subjetivação da sociedade que a produziu. A guisa de exemplo, tomemos rapidamente o início da dissolução do texto dramático, no século XVIII, quando Diderot propõe a mescla de estilos, entre a comédia séria e a tragédia cotidiana (2005). Com o advento da subjetividade individual, as formas clássicas já não abarcavam a realidade social em toda complexidade e transformações do mundo movediço daquele novo século, sobrevivendo apenas enquanto códigos artificiais que procuravam naturalizar-se legitimando a nobreza no poder através da viabilização artística dos valores axiológicos dessa classe.

Logo, o que está em xeque com o *Discurso do Drama Burgues*, de Diderot, é a tentativa de plasmar a mudança de sensibilidade e valores aristocráticos medievais para a ética burguesa; entretanto, a relativização das virtudes heroicas da aristocracia põe em crise o texto literário dramático aristotélico-hegeliano, onipotente desde o Renascimento (SZONDI, 2011), juntamente com o próprio mundo burguês, no final do XIX. O resultado viria a ser a problematização do elemento verbal e da ação conflitual, eixo estruturante do gênero dramático desde a tragédia. Agora minorado frente aos elementos teatrais, como a encenação, as luzes, sons, cenários, figurinos, o corpo e a voz dos atores etc. Ou seja, as mudanças dos modos de subjetivação da passagem do mundo de corte ao mundo burguês representaram mudanças na forma de representação do gênero dramático que, por sua vez, começou a explorar as fissuras estruturantes que lhe configuravam, como a não fabulação dos conflitos e a desfiguração dos personagens, cuja radicalização, já em meados do século XX, será o divórcio entre teatro e literatura naquilo que Lehmann chamou de teatro pós-dramático (2007).

Evidentemente que ainda é possível falar em texto dramático no teatro, no entanto, este tornou-se apenas mais um dos signos que compõe o espetáculo teatral, e não a pedra angular como fora até o século XVII. Autores como Arthur Miller, na metade do século XX, ainda praticaram um teatro logocêntrico, com evolução dramática, conflito e personagens, contudo, o que fica da emancipação do teatro pós-moderno, potencializado no teatro épico de Brecht e as experimentações das vanguardas, é que o gênero dramático, enquanto forma literária, no século XX florescerá em outro terreno fértil a sua sobrevivência e desenvolvimento: o roteiro para os meios audiovisual, aclimatando-se à linguagem midiática. Se por um lado o texto dramático precisou reinventar-se, a partir das fissuras, crises e experimentalismo que a forma sofreu, para não permanecer enquanto uma arte arcaica e extemporânea, por outro, os elementos da modernização do gênero, as matizes e fraturas da chamada Crise do Drama – como iniciada com Diderot até a epização de Brecht (SZONDI, 2011) – seriam incorporados pela indústria cultural, quer no cinema ou na televisão, os elementos problematizadores da linguagem dramática, do drama burguês ao épico, aclimataram-se como motor da Forma Narrativa Representativa Industrial (EIZYKMAN, 1976).

Assim, é lícito arriscarmos uma relação ainda mais fundamental entre Cinema e Literatura, para além da adaptação cinematográfica, possibilitando, por fim, como método investigativo o escopo

das contribuições que os estudos literários oferecem à narrativa fílmica, visto que um gênero mimético embebeu-se da tessitura formal de outro. Ou seja, os gêneros dramáticos, pensados e florescidos no campo da literatura, avizinham-se com formas narrativas audiovisuais por paredes porosas e movediças. Logo, fundamental para a hegemonização industrial do Cinema, a forma dramática aristotélico-hegeliano corresponde, em narrativa clássica, à mimetização de uma ação una, encadeada pelo fio condutor da lógica causal, numa progressão sempre para frente (BOILEAU, 1979, p. 42-43), levando à resolução da intriga: o apaziguamento das forças de modo satisfatório, a síntese hegeliana (HEGEL, 1980); pondo em evidência, por fim, uma visão cômica da vida, cujo modelo de herói é o épico.

A FORMA DRAMÁTICA DA NARRATIVA CLÁSSICA E MODERNA

É Northrop Frye quem nos recorda que:

Um enredo trágico ou cômico não é uma linha reta: é uma parábola que segue o formato das bocas nas máscaras convencionais. A comédia tem um enredo em forma de U, com a ação afundando em complicações profundas e, com frequência, potencialmente trágicas e depois repentinamente voltando-se para cima em direção a um final feliz. A tragédia tem um U invertido, com a ação intensificando a crise até uma peripécia e depois mergulhando numa catástrofe por meio de uma série de reconhecimentos, geralmente das consequências inevitáveis de atos anteriores. (FREY, 1999, p. 33)

Estamos falando aqui, quanto à visão cômica de mundo, da resolução definitiva da antítese, o apaziguamento satisfatório das forças conflitantes, “a mescla do sol e do herói, percepção de um mundo cujo desejo interior e a circunstância externa coincidem” (FRYE, 1999, p. 25), a integração total do sujeito à sociedade em seu tempo. É nesta comunidade que surge a apoteose do herói épico, aquele cujo mundo é sua medida, e a efetivação de sua busca, que para totalizar-se demandará uma mudança de proceder no agir do herói, um adequar-se à sociedade de seu tempo. Essa mescla de enredo cômico e herói épico informa a Narrativa Clássica e sobrevive na sua flexibilidade, mesmo já não sendo possível desde o século XVIII, com o drama do indivíduo burguês, o sujeito de ação que só responde por si – diferente da nobreza que responde por sua casta ou o grego por sua comunidade – e a sua liberdade de consciência, pedra de cal, como diz Octavio Paz, que funda o mundo moderno (1996, p. 63).

Em crise com a modernização de Diderot, e posteriormente problematizado pelos românticos, naturalistas e simbolistas, este modelo permanece na cultura de massa e é resgatado na peça benfeita e o melodrama, que não passarão inalterados às transformações do gênero dramático sem incorporar as conquistas e investigações de linguagem da mesma forma que o Cinema fará. No 1800, a transição entre o Drama Burgues e o Romantismo irá engendrar uma atrofiação e frivolidade da estrutura dramática proposta por Diderot, focada na identificação e comoção moral, e não filosófica, e cuja finalidade é o aperfeiçoamento por meio da dramatização de um conflito intersubjetivo entre liberdade do indivíduo comum e o contrato social burguês, que toque na compaixão e empatia do espectador. Se por um lado a ideia de promover virtude veiculado pelo sentimentalismo originou o melodrama, por outro, a radicalização do efeito patético irá desencadear nos autores do século XIX a busca por aquilo que ficaria conhecido como peça benfeita: o assentamento rígido das estruturas do drama em torno de uma sequência de ação progressiva e ascendente, em três atos bem delimitados,

com introdução de personagens e conflito, complicação da intriga, crise, clímax e desenlace de uma catástrofe sempre eminente e sempre adiada por circunstâncias verdadeiras.

Deste modo, tanto a corruptela do drama, quanto sua clichêização, seriam a resposta cultural à produção capitalista entrando em choque com a vida pessoal massificada de uma classe social que surgia com a burguesia mas era marginalizada do teatro político; na peça benfeita e no melodrama, espécie de tragédia popularizada (HAUSER, 1980), as classes populares encontravam identificação, se não para seus anseios, ao menos a satisfação espetaculizada de seu sonho ou fantasia de um desejo escapista e compensatório.

Se por um lado o drama burguês de Diderot irá degradar-se na forma melodramática, cuja discurso e imaginação iriam configurar dos folhetins até à dramaturgia audiovisual (BROOKS, 1995), por outro desembocaria no Drama Moderno (1880-1950), cuja exploração de suas fissuras viria ser exploradas na técnica analítica de Ibsen, na ação subjetiva de Stringberg, na unidade do eu de Maeterlinck, e na ação indireta e diálogos conversas que desembocam numa situação estática de Tchekov. Esses elementos que colocam em xeque o texto dramático aristotélico-hegeliano irá ser incorporado, incontornavelmente, pela narrativa fílmica com a modernização da linguagem cinematográfica, descortinando agora uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco (LUKÁCS, 2000), o anti-herói romanesco, nos quais a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada, o sujeito está aquém do sonho e desejo. Ora, se a tragédia é a passagem do cosmo para o caos, que se inicia com o deslocamento do herói, cujo destino já era pessoal, e mesmo sem merecer, é a efetivação do seu exílio, ou seja, do degrado da sociedade que reitera a mudança de sua fortuna em isolamento (FREY, 2014, p. 148); o herói do drama não será mais melhor do que nós, mas o homem comum, o despossuído, ordinário, os anti-heróis de Baudelaire, no sentido de serem o inverso do clássico, marginais, à margem do seu tempo, não se enquadram, não entendem onde vivem, o mundo se complexifica em demasia, ao ponto que se recolhem em bolhas o que lhes dá horizonte.

No fundo, os heróis da Narrativa Moderna, terminam sendo vencidos da vida, simulacro do que foram um dia, e cujo modelo remete ao Quixote e Hamlet. Assim, encerram-se sob o signo da inadequação com o mundo que lhes cerca – sempre lhe parece maior ou menor, isto é “(...) a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Estão sob a égide da dúvida, da luta contra um destino pessoal, não mais coletivo, pois modernidade é o esgarçamento da ideia de comunidade, cujas adversidades são materiais, não metafísicas, e deságuam na impossibilidade da conciliação entre o eu e o outro, a cesura que inaugura o mundo moderno.

O mundo moderno, portanto, transforma o que era um gênero dramático, a tragédia, na condição trágica da subjetividade moderna, da alma solitária em conflito com seu destino. A angustia de um mundo em constante aceleração histórica, cujos eventos mudam permanentemente numa velocidade maior do que nossa capacidade de apreensão. Semelhante condição trágica encerra a narrativa fílmica moderna, de um herói solitário rodeado por incertezas e o desajuste entre o desejo interior e a instabilidade permanente de um mundo consciente do abandono divino. O trágico tornado dispositivo literário configurador da narrativa fílmica consome a vida, cuja totalidade intensiva da essencialidade (LUKÁCS, 2000) não se resume mais a um único dia no qual o destino do herói irá cumprir-se, mas dilata-se na própria reflexão sobre sua existência, em um conjunto de ações que alargam o hiato entre a alma do herói e a vida, traduzida na angustia da incomunicabilidade intersubjetiva.

O GÊNERO DRAMÁTICO EM O APARTAMENTO

Como objeto de análise, tomemos rapidamente o roteiro de *O apartamento* (2016) escrito por Asghar Farhadi, melhor roteiro no Festival de Cannes do mesmo ano, no qual o diálogo com a literatura vai além da intertextualidade com *A morte do Caixeiro viajante* (1949) de Arthur Miller, mas é transpassado por traços latentes dessa visão trágica de mundo e de um herói moderno. A narrativa inicia com a montagem de um palco de teatro ao longo dos créditos iniciais; as luzes se acendem, as cortinas se abrem, e o espaço da representação é acionado. Em seguida à cena inicial, o prédio em que o casal Emad (Hosseini) e Rana Etesami (personagem de Taraneh Alidoosti) moram racha e precisa ser evacuado. Emad e Rana – ambos atores e ele, também, professor secundarista de literatura – são empurrados para um novo apartamento, oferecido por Babak (Babak Karimi), amigo do casal, enquanto a situação se estabiliza. Contudo, na noite de estreia da peça, Rana volta mais cedo para arrumar a casa, Emad ainda está na rua, quando a esposa se prepara para o banho. Toca o interfone, a julgar ser o marido, Rana destranca a porta sem perguntar quem é, e entra no banheiro.

A cena corta e retoma com a chegada de Emad, que se depara com o apartamento vazio, e ao buscar a esposa, encontra-a no hospital, com um ferimento na cabeça e em estado de choque. Os vizinhos contam ao ator como encontraram sua companheira, a partir deste ponto está estabelecido o conflito do drama, focado na recuperação traumática de Rana, e na busca de Emad pelo agressor da esposa, tendo a figura da antiga moradora do apartamento como um segredo fantasmagórico a ser descoberto. A ironia aqui é dupla, pois a dúvida de Emad sobre a natureza dos fatos que sua esposa vivenciou é também a dúvida do espectador, alimentada por planos curtos, com uma trilha sonora ausente em quase toda narrativa, e uma trama atravessada pelo suspense e tensão dramática, no qual não apenas o silêncio e o olhar constroem a ação, mas sobretudo o não dito pela imagem, i.e., o entreatos.

Ora, no drama absoluto, nos recorda Szondi (2010), os fatos e personagens acontecem e são construídos ante os nossos olhos, aqui, não apenas a ação é deslocada para fora do espaço visível, o que põe em xeque o próprio caráter dramático, mas as informações são produto de um silêncio, o não dito, a linguagem não verbalizada é o que motiva as personagens e move suas ações. Logo, o modelo dramático fincado no conflito de uma ação intersubjetiva enredada na dialética da causalidade é tensionado ao máximo, na representação de um sujeito cindido e conflituoso não com as instituições sociais, mas consigo mesmo, entre sua natureza material e espiritual com a linguagem. As fissuras do drama moderno também são relativizadas e evidenciadas na narrativa fílmica de Farhadi, no qual a ação do conflito transcorre ao subtexto, os acontecimentos não realiza-se em cena, tampouco está contido no diálogo, mas se encerra sob o signo das pausas, do silêncio, i.e., na incomunicabilidade. Ainda há uma ação e conflito intersubjetivo, mas o que se renuncia agora é uma dialética que encerre uma síntese, uma afirmação unívoca e apodítica sobre o mundo que reconcilie suas contradições, ainda que de maneira catastrófica, como no drama hegeliano.

Ademais, o suspense como procedimento literário faz valer a máxima de que a trama sonega informações da fábula (BORDWELL, 2005); ou seja, o narrador fílmico não impõe significados nem as situações psicológicas dos personagens para o espectador, mas deixa que seja construído na mente desse através de sua própria capacidade metafórica (BENJAMÍN, 1994). Portanto, o desenlace explode em possibilidades de leituras uma vez que não se pode ter uma visão totalizante, mas parcial, pois as informações são apresentadas por canais ruinosos. Entre fábula e trama há um ruído que aproxima a narrativa daquilo que Eco chamou de Opera Aberta, nas quais o processo de significação é colaborativo através de estratégias de preenchimento dos espaços vazios que leva o destinatário a

tirar do texto aquilo que ele não diz, mas que pressupõe, promete, implica e implícita, a produzir prazer e fruição na livre intervenção interpretativa (2004, p. IX). Portanto, diferentemente da narrativa clássica, na qual o narrador retira do espectador o direito à interpretação, esta nova configuração é um signo aberto, exalta a impossibilidade de aprender por inteiro tanto a fabula quanto personagens, uma vez que há uma opacidade nas informações. O desenlace não se fecha em sentido unívoco, mas convoca o espectador a ser coparticipe, de modo que a cognoscibilidade é igual ou menor do que a das personagens, pois os diálogos são construídos dentro de uma lógica cujo principal veículo não é mais fincada na palavra, mas na imagem.

Assim, entre uma cena e outra, pontua-se elipses narrativas que se abrem para a ambivalência, não apenas do enredo, mas dos personagens que revelam várias camadas de interioridade e conflitos internos, os quais ganham relevo em relação aos externos, de modo a produzir um ruído entre o que eles falam e sentem. Tão desconhecedores dos fatos quanto Emad, prismados por subjetividades indignas de confiança, é no entreatos que a principal ação acontece, fora da cena e longe de nosso olhar, revela mais significados do que as cenas em si que contrapostas se abrem em várias significações, maiores que ao nível dos planos tomados isoladamente. *Babak* parece esconder quem era a antiga proprietária, e o porquê dessa omissão nunca é assumido pelo personagem, mas sinalizado; *Rana* não quer ir à polícia, tampouco falar sobre o ocorrido, uma vez que após o trauma qualquer ruído se torna tormento para ela, desejosa de esquecer.

No entanto, como um detetive, *Emad* tenta reconstruir o evento e chegar ao agressor, e remetendo à uma trama policialesca, as pistas que o levam ao criminoso vão sendo deixadas, como migalhas a serem seguidas. As mentiras lentamente vêm à tona, e o casal descobre que a antiga moradora do apartamento era uma prostituta, e, por conseguinte, um de seus clientes o agressor. Mais do que uma análise sobre a condição feminina do Irã, ou um thriller de vingança, é a incomunicabilidade trágica a força estruturante da narrativa fílmica de Farhadi; os personagens margeiam, mas nunca tangem os assuntos ou as suas desconfianças, medos e motivações ascendem ao nível do significante. Somos convidados a encarar o duro cotidiano pós-traumático e o lento deteriorar de suas vidas e relações ao tentarem conviver com a nova configuração estabelecida pelo trauma entre eles; o que colocará a prova toda consciência que os personagens possuem de si mesmos.

Farhadi sugere um curioso sistema de ecos que ressoa entre o palco de teatro em que encenam A morte do caixeiro viajante, e o cotidiano do filme, cujo significado irá dilatar-se num jogo de espelhos e signos espelhados. Desta forma, há correspondência entre o personagem interpretado por Babak e o agressor, Naser; entre a personagem de Sanam, a diretora do espetáculo, e a prostituta; e entre Emad e Rana e seus personagens. Ademais, as crises nas relações e os conflitos intersubjetivos do mundo extradiegético dos atores passam para o espaço de representação, no palco, de modo que a peça é desficcionalizada como espaço do possível e passa à materialização do desejo: como quando Emad discute não com o personagem de Babak, mas com o próprio ator que porta a máscara, xingando-o diferentemente do que escrito no texto dramático que interpreta-o; ou ainda quando Emad e Rana discutem, não como seus personagens, precisando interromper a apresentação tamanho o desentendimento. Assim, o texto dramático no cinema subverte a lógica sacrificial do teatro, no qual o desejo do espectador é realizado no espetáculo pois este torna-se o espaço próprio da materialização dos afetos e pathos mais violentamente humanos. Ante isso, difícil tomarmos a cena climática da narrativa fílmica de Farhadi sem percebermos o intratexto com o drama moderno de Arthur Miller, mais do que o enredo, a estrutura dramática moderna e modernista, o tema da inadequação do herói e incomunicabilidade trágica, e a própria simbologia do palco como espaço da catarse, de expurgar o

pathos são adaptados. A narrativa progredia até então como uma sucessão de contrários, no qual entre Emad e Rana começa a emergir um abismo, um hiato cuja interioridade não lhes é mais a mesma medida; ou seja, no último ato, o desenlace da trama, nem mesmo a resolução catártica de Emad é suficiente e capaz de reestabelecer a unicidade entre o professor e sua esposa.

Mas o maior diálogo da narrativa fahadiana e o texto dramático de Arthur Miller, talvez, seja a sobrevivência em meios audiovisuais da visão de mundo moderno, herdeiro da crise do gênero dramático deflagrada ainda no Drama Burgues de Diderot. A cosmovisão de uma subjetividade cuja completude da vida desterroou-se, i.e., uma subjetividade que não encerra mais em si mesma a possibilidade da “transcendência, pois com ela a vida não seria absurda, numa natureza desprovida de Graça” (ROUANET, p. 18, 1984). Portanto, se o mundo fica de ponta cabeça, como nas máscaras gregas que mencionava Frey, assim permanecerá, pois agora a resolução do conflito não é mais um fim satisfatório, da mesma forma que a Crise do Drama se instaura sob o signo da separação, aqui torna-se também insustentável o próprio modelo clássico aristotélico-hegeliano, no qual conflito interpessoal resolvia-se com uma catástrofe, visto que tal subjetividade está imersa numa sociedade em que o divórcio entre sujeito e objeto tornou-se já ferida exposta (SARRAZAC, 2012, p. 23).

Semelhantemente ao apartamento, que racha no início do filme, as relações intersubjetivas dos personagens também racham, de maneira tal que tem-se no signo da rachadura uma metáfora para as vidas levadas ao limite. No clímax, configuração dramática herdeira da tragédia, na qual efetua-se o reconhecimento e mudança de fortuna do herói, repete-se no texto fílmico de Fahadi, contudo sem resolver o conflito, aqui o reconhecimento do velho Naser como o agressor não repara o dano de Rana, a empresa de Emad é malograda, sua jornada é incompleta e tal o herói do drama de Arthur Miller o personagem encerra com um abismo entre ele e o mundo que lhe rodeia. Emad busca vingança de Naser e o obriga a confessar o crime à sua própria família, a tensão dilata-se à medida que o abismo entre herói demoníaco e mundo aumenta. Na cena do apartamento a humanidade dos personagens é tensionada ao limite, Rana perdoa Naser e pede para Emad esquecer, a interioridade de Emad, que delineara-se ao longo da narrativa como um homem de boa índole moral e racional (um bom marido, amigo e professor aos seus estudantes), após o trauma as potências mais baixas e patéticas do sujeito irrompem em agonia. Se Shakespeare, como diz Harold Bloom, ao dar aos seus personagens vontades contraditórias e inconciliáveis instaura o conflito interno e assim “inventou o humano” (2001), no texto dramático fahadiano este é levado ao esgarçamento de sua interioridade e das pathos violentamente mais humanas, no rachar das relações intersubjetivas. Emad agride Naser, materializando a vingança de maneira silenciosa, e o casamento dos atores, construído assim como o prédio do apartamento, entra em ruína. As cortinas se fecham, luzes se apagam e o palco do teatro esvazia-se.

CONCLUSÃO

Se com o Drama Moderno o conflito deixa de ser o motor do teatro, a ação é desembocada pela situação extática numa radicalização das tragédias domésticas que resultará no teatro estático de Beckett, sem mobilidade e cuja única ação dramática possível é a espera, o diálogo torna-se conversa, fala que não comunica, e depois no próprio espaço dedicado ao silêncio (LEHMANN, 2007); o gênero dramático irá sobreviver na narrativa fílmica, seja na visão cômica do mundo, na clássica, ou na condição trágica internalizada da narrativa moderna. Contudo, ainda que a forma permanece enquanto artifício, ela não deixou de, em certa medida, plasmar nossa contemporaneidade, visto que a imaginação melodramática corresponde ao nosso desejo de inteligibilidade e satisfação, é o anseio

mítico de suprir a nossa precariedade e contradições do mundo moderno, de suplantar a cisão fundamental entre o eu e o outro, quer seja urdido por uma comunidade identitária fechada (HUGO, 2004, P. 17), quer seja urdida na figura de um “deus, herói ou semideus” (DEBRAY, 1994, p. 247), ou seja, um mito.

Todavia, na tensão da narrativa fílmica *Forushande*, o desejo de continuidade esbarra na consciência de uma impossibilidade de apreensão significativa e totalizante da experiência da vida; da comunhão entre natureza e humano, integração entre o eu e o outro, que viole a individualidade e nos religa a algo. Noutras palavras, a desarmonia entre Emad e Rana e o mundo que lhes rodeia não se resolve, como na narrativa tradicional, que ainda que seja em desgraça concilia as partes, mas por uma “síntese provisória que impede todo desenlace efetivo”, pois toda conciliação agora é precária, passível de ser revogada, cuja solução é temporária e insatisfatória, pois rejeita sínteses definitivas (PAZ, 1996, p. 71). Diferente da peça benfeita e do melodrama que configuram a narrativa fílmica clássica, o cosmo não é reestabelecido e os personagens findam desintegrados à sociedade que antes constituíam, agora reordenada e insustentável. Ademais, semelhante a *Willy Loman*, Emad termina expulso da sociedade que é incapaz de abarcar, disjuntivo da unidade de um mundo cujo signo é o da separação, do degredo interior e da incomunicabilidade trágica. O diálogo com o gênero dramático, por fim, nos recorda que todo triunfo será temporário (FREY, 1999, p. 25), como se a totalidade da vida só fosse possível no palco de teatro. E nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes: se a aventura, na narrativa fílmica, é insatisfatória para transpor a descontinuidade do herói, a jornada inteira é incapaz de reatar Emad e sua Rana, mas no palco da representação, ao menos, no curto espaço de tempo da projeção, as fronteiras entre eu e o outro se esfumaçam assim como no Drama, nos possibilita um triunfo temporário, o de adejar sobre o abismo. É nessa verdade que notamos o elo entre literatura e cinema e a força de ambas enquanto narrativa em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1946.

AUMONT, Jacques. **Estética do Filme**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo. Difusão Européia do Livro, 1972.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: **Obras escolhidas, v.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas, v.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994

BLOOM, Harold. **Shakespeare: A invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano normas e princípios narrativos In RAMOS, Fernão Pessoa (org.) - **Teoria Contemporânea de cinema Vol 2**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Haven, Inglaterra: Yale University Press, 1995.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EIZYKMAN, Claudine. **La jouissance-cinéma**. Paris: Union générale d'éditions, 1976

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**, São Paulo, É Realizações. 2014

_____. **Fabulas de Identidade**. São Paulo, Nova Alexandrina, 1999

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976

- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte. V 1.** São Paulo, Companhia das Letras, 1982.
- HEGEL. **Estética. Poesia.** Lisboa: Guimaraes Editores, 1980.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime, tradução do prefácio de Cromwel.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation.** Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático.** São. Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- MAMET, David. **Três usos da faca.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina.** Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. **Iniciação à dramaturgia.** São Paulo: Brasiliense 1988
- PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas: Papirus, 2000.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- ROUANET, Sergio Paulo. Prefácio à Origem do Drama Barroco Alemão de Walter Benjamín. In: BENJAMÍN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANDERS, Julia. **Adaptation and appropriation.** London and New York: Routledge, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- STAM, Robert. **Literature through film: realism magic and the art of adaptation.** United States of America: Blackwell Publishing, 2005.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac Naify, 2011
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectivas, 2008
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. **Drama em cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FARHADI, A. **O Apartamento** (Forushande). Drama; 125 min. 2016. Irã. Colorido

O ATOR DE FORMAÇÃO TEATRAL E SUA PERFORMANCE DE ATUAÇÃO NO AUDIOVISUAL

Anelise de Brito Turela Ferrão (UNICAMP)
Programa de Pós - Graduação em Artes da Cena Mestrado.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como os atores e atrizes, que possuem formação teatral, seja de nível técnico-profissionalizante, seja de nível superior, podem se capacitar para realizar sua performance de atuação no meio audiovisual a partir da perspectiva apontada no Artigo de Paulo Marcus Focus de Brito, intitulado "A Formação do Ator no Brasil", no qual, o autor classifica os atores, observando seu ofício no teatro, sob três pontos de vista diferentes: "ator-artesão", "ator-artista", "ator-intelectual". E, a partir dessa classificação, verificar de que forma esses atores e atrizes, formados no meio teatral, adaptam sua performance no meio audiovisual. Conseguindo, assim, realizar isso, tanto por meio do estudo de novas técnicas apropriadas, como por meio da prática diária do seu ofício diante das câmeras dos sets de filmagens, ou ainda, através da racionalização intelectual da nova linguagem que se inserir. O estudo ainda aponta como a linguagem do meio audiovisual pode interferir na atuação, ao observar as diferenças de execução existentes na linguagem do teatro, do cinema e da televisão. E analisa, abordando a temática a partir das reflexões e experimentações feitas pelo renomado diretor de cinema Pudovkin com os atores de seus filmes, apontadas detalhadamente em seu artigo "O Sistema Stanislavski no Cinema" que foi publicado em 1952 em uma revista do British Film Institute (BFI), como o Sistema de atuação criado por Stanislavski pode ser aplicado no cinema; e aponta, por fim, algumas das técnicas de interpretação oriundas deste Sistema que são atualmente utilizadas pelos atores e atrizes na atuação no audiovisual.

Palavras-chave: Ator. Audiovisual. Cinema, Stanislavski. Pudovkin,

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, a profissão de ator e atriz é, geralmente, associada ao ofício teatral, por isso a formação dos intérpretes, seja ela técnica ou de nível superior, costuma estar atrelada ao conhecimento teórico e prático voltado à encenação para o teatro. No entanto, com o advento da tecnologia, com o surgimento do cinema e de outros meios audiovisuais, o campo profissional dos atores e das atrizes também se expandiu para esse mercado de trabalho.

A indústria do entretenimento midiático expande-se cada vez mais, principalmente, devido à nova forma de divulgação de filmes, de séries e de outros formatos, com as novas plataformas de streaming.

A performance dos intérpretes com formação teatral precisa se adaptar à linguagem desses meios. Quando um ator, no meio audiovisual, é qualificado como teatral, associa-se de forma negativa que a sua interpretação se mostra exagerada ou artificial para compor o personagem no vídeo. Isso acontece porque a atuação para a câmera precisa ser o mais verossímil possível, os personagens, no vídeo, estão, na maioria das vezes, representando situações humanas, cotidianas. Para a interpretação convencer, ele deve ter um caminho mais natural e realista possível.

A FORMAÇÃO DO ATOR NO BRASIL

Ao analisar em seu artigo, “A Formação do Ator no Brasil”, Paulo Marcus Focus de Brito aponta que, para se profissionalizar no país, o ator pode buscar formação em cursos de nível técnico ou superior ou até mesmo comprovar sua experiência da prática do ofício teatral no sindicato de trabalho específico. Sempre associando a formação do ator com o teatro, na teoria e na prática, ele classifica três pontos de vistas diferentes da formação da arte do ator, qualificando os atores e atrizes como: artesãos, artistas e intelectuais.

Segundo seu estudo, o “ator-artesão” é o que aprende sua profissão no dia a dia, na prática intensiva do ofício, a forma mais clássica da formação: como antigamente não existia uma escola específica, a qualidade artística era passada do mestre ao aprendiz, durante os ensaios e apresentações, os atores iniciantes aprendiam vendo os atores mais experientes e, assim, começavam a ter pequenas participações. Sob essa classificação, a qualidade da atuação se desenvolve, portanto, na prática diária do ofício.

Já o “ator-artista” surgiu paralelamente com os artistas renovadores que criaram sistemas e pesquisas aprofundadas sobre a atuação teatral. Entre eles, Stanislavski, Copeau, entre outros. Aqui se defende o aprendizado da técnica, ao considerar a si mesmo como o instrumento principal de seu trabalho, o ator precisa desenvolver-se através de um treino árduo de suas habilidades. Além disso, surge, através dessa perspectiva, o trabalho coletivo, o estudo aprofundado das personagens e a valorização da figura do diretor em unificar os elementos criativos da cena.

Ja o “ator-intelectual” surgiu com as universidades, o ensino superior do teatro. Aqui se enfatiza uma racionalização e intelectualização do fazer e da criação artística. Problemática do fazer teatral, análise e reflexão da própria linguagem e do papel do teatro na sociedade.

O ATOR NO AUDIOVISUAL

Como vemos em seu artigo, a maioria das escolas técnicas profissionalizantes de atuação e os cursos acadêmicos de graduação em Artes Cênicas são voltados para o estudo teórico e prático teatral. Embora, atualmente, existam diversos cursos livres e alguns profissionalizantes voltados à atuação para cinema e televisão, grande parte dos atores e atrizes que buscam entrar no mercado audiovisual possuem formação voltada à encenação teatral. Se os atores e atrizes aprendem, em sua formação

básica, seja ela mais artística ou intelectual, várias técnicas e métodos de atuação que são específicos para o teatro, como o ator faz para adaptar sua atuação aos meios audiovisuais? Muitos dos artistas acabam por aprender como adaptar sua performance ao audiovisual de forma semelhante ao “ator-artesão”, ou seja, através da prática diária do ofício no cinema e na televisão, ele adapta, assim, sua formação teatral ao vivenciar os personagens e roteiros para a câmera no dia a dia dos sets de filmagem. Muitas são as dificuldades artísticas dos atores teatrais nos sets. Eles precisam se adaptar às características específicas de linguagem desses meios e assimilar as suas diferenças entre a linguagem teatral. No teatro, a encenação se dá em um espaço de tempo real pré-definido num palco italiano ou em uma área onde o público e seu “ponto de vista”, como espectador, estão num só lugar.

O ator, em televisão, mas especificamente pensando nas obras de novelas, também atua em tempo real (contínuo), mas ao invés de atuar para um público, ele o faz para várias câmeras no mesmo momento. Trata-se de uma encenação filmada por cortes. Segundo Artur Távola em “O Ator – televisão em leitura crítica”, o trabalho do ator na TV é limitado por causa do ritmo industrial, o que faz com que o ator precise de uma criatividade constante e de um exercício de improviso permanente. Há também um conhecimento gradual da personagem. As telenovelas, por exemplo, na maioria das vezes, são obras abertas, não há o conhecimento prévio do desfecho da trama; o autor, muitas vezes, escreve concomitantemente com a obra já no ar; os roteiros dos episódios são entregues para a gravação com poucas semanas antes de serem exibidos.

Os formatos seriados, que estão cada vez mais em alta na produção nacional, possuem um ritmo de produção diferente, tanto comparado ao da novela, quanto ao ritmo da produção do cinema, variando muito, dependendo da produção. As narrativas seriadas normalmente possuem planos e sequências mais elaboradas, o que aproxima sua linguagem da cinematográfica, os roteiros costumam ser elaborados por temporada, por isso, o ator tem um conhecimento prévio um pouco maior do que acontece com o seu personagem nesse período já definido da narrativa. Os roteiros costumam ser entregues com um mês de antecedência às gravações, dando mais tempo para o ator estudar suas cenas e compor seus personagens e, dependendo da complexidade da trama, há um trabalho mais aprofundado com o auxílio de preparadores de elenco e ensaios.

Já no cinema, há uma forma de narrativa que se filma de maneira fracionada, em planos, captados de forma e tempo descontínuos. O olhar do espectador é a lente da câmera. A área dramática de atuação é o espaço do plano enquadrado. Vemos o filme e participamos da atuação do ator naquela determinada cena, através do “ponto de vista do narrador”. Os atores de cinema, portanto, não atuam para a câmera, mas com a câmera, sem demonstrar ao espectador a presença dela. Como se ele, (o espectador-câmera) ali não estivesse presente. Como diria Ismael Xavier no livro “Olhar e a Cena”:

Com o cinema, a percepção humana ganhou um acesso especial à intimidade dos processos - nele a aparência é já uma análise. O close-up não é o lugar do fingimento, é uma presença que revela o que se é, não o que se pretende ser”. (Xavier. Ismael, 2003, p42).

Surgem, então, diversos questionamentos para o ator e para atriz em formação: Existem técnicas específicas ou métodos de interpretação para o audiovisual ou é o meio que, através da sua linguagem, determina a forma diferenciada da atuação? Ao proporem desempenhar o papel de um “ator-artista” ou de um “ator-intelectual” em diferentes meios, como a sua formação os capacita para atuar neles? E quais as técnicas mais próprias, quais os conhecimentos teóricos e práticos necessários para o seu melhor desempenho em cada um deles? A linguagem, o formato, as características do meio

é isso que faz com que exista essa diferença na atuação. Como os intérpretes podem transformar sua forma de atuar teatral para um melhor desempenho no audiovisual?

Para se tornarem, no setor audiovisual, um “ator-artista” ou “ator-intelectual”, é necessário que o ator e a atriz em formação, aprendam, portanto, técnicas de interpretação, sejam elas teatrais ou não, que proporcionem ferramentas eficazes para a atuação na linguagem do vídeo, bem como devem ter um estudo adequado da própria linguagem técnica do fazer audiovisual e de sua reflexão conceitual e histórica.

TÉCNICAS DE ATUAÇÃO NO AUDIOVISUAL: O SISTEMA STANISLAVSKI NO CINEMA

Diversas técnicas de interpretação teatrais realistas foram criadas e aprofundadas e podem ser utilizadas na performance de atuação cinematográfica. A maioria delas foram construídas e adaptadas através do Sistema de Stanislavski e são amplamente aplicadas na preparação de atores para a câmera. Ao contrário do que se imagina, o estudo do Sistema Stanislavski aplicado ao cinema não é tão recente, um artigo intitulado “Stanislavsky’s System in the Cinema”, O Sistema Stanislavski no Cinema, escrito pelo então diretor e ator russo Vsevolod Illarionovich Pudovkin foi publicado em 1952 na revista Sight & Sound, pelo British Film Institute (BFI). Neste artigo, ele analisa como adaptou e aplicou o Sistema Stanislavski na direção de atores de seus filmes, apontando as diferenças do uso do mesmo de forma prática na linguagem teatral e na linguagem cinematográfica.

No artigo, ele começa analisando como Stanislavski criou uma forma de atuar que fosse acessível através de um treinamento minucioso do ator a partir de conceitos básicos de atuação. Enfatiza que Stanislavski objetivava um teatro realista que fosse uma reflexão da vida real:

O objetivo de Stanislavski era criar um teatro realista. Todas as suas concepções e intuições foram aplicadas para romper técnicas ultrapassadas e encontrar caminhos para que o trabalho do ator fosse realizado no palco como se fosse uma reflexão da vida real. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

PUDOVKIN faz um paralelo entre a arte do ator cinematográfica e teatral, citando um experimento de Stanislavski relatado em seu livro “Minha Vida na Arte”, no qual ele dirige um experimento da peça “The Loss of The Hope”, (A Perda da Esperança), em um estúdio tão pequeno que a proximidade com o público era tal que foi necessário eliminar todos os excessos gestuais e projeções vocais comuns ao grande palco italiano. Essa experiência revelou detalhes ricos de atuação e um realismo sutil e incomum de interpretação até então não vividos no palco. Quando essa encenação foi feita no grande palco, no entanto, a falta da gesticulação habitual dificultava para a grande plateia enxergar a expressão dos atores. Stanislavski, a partir de então, em seus estudos, procurou aliar o comportamento realista dessa interpretação atingida à necessária ênfase da expressão dos atores para o espaço teatral. Para Pudovkin, no entanto, as descobertas feitas nessa ocasião por Stanislavski são ideais para a interpretação no cinema, já que a câmera, em close, amplia a expressão dos atores e aproxima, assim, o espectador do ator:

Ele não sabia, com certeza, que tudo o que foi descoberto durante a apresentação no STUDIO I, embora impraticável num grande palco, era perfeitamente possível no cinema, porque ambos colocam o ator em close com o espectador e permitem a ampliação. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

Pudovkin cita que buscava nos seus atores para viver seus personagens o processo ensinado por Stanislavski de *“Transmutação do Ator”*, no qual, o ator era capaz de se transformar através de sua imaginação e características pessoais no personagem que vivenciava e, também, na habilidade provinda da ferramenta “como se”, na qual, o ator vivenciava as experiências vividas no roteiro pelo personagem como se fossem suas. Explica também que teve dificuldade ao trabalhar com atores oriundos do teatro devido à gestualidade comum ao palco, pois a traziam para a cena filmada. Relata uma experiência ao trabalhar com uma atriz: após ela atuar a cena como faria no palco, pediu-lhe para tirar toda a gestualidade exagerada que via, mas sem perder o conteúdo emocional trabalhado na cena e, a partir disso, pediu que escolhesse, dentre todos os gestos feitos inicialmente, um único gesto, mais sutil, que expressasse na ação a emoção desejada.

Ele ainda trabalhou com não-atores em seus filmes, mas logo notou que estes apresentavam maiores obstáculos e dificuldades que os atores treinados nos métodos de atuação. Embora não trouxessem os vícios gestuais do teatro ao tentarem expressar o comportamento humano, não conseguiam se concentrar no set ou trabalharem a imaginação em tarefas simples que lhes pediam. Pudovkin, dessa forma, percebeu que dar tarefas simples durante a cena, mesmo para atores qualificados profissionais, fazia com que eles tivessem um comportamento humano mais verídico e, que o trabalho da imaginação, durante essas tarefas, potencializava a expressão realista do ator na sua ação. Esse poder imaginativo vinha da capacitação do ator, através do treinamento do Sistema de Stanislavski e, deveria ser estimulado pelo diretor durante a encenação:

Stanislavski criou todo um sistema de trabalho destinado a desenvolver o poder da imaginação do ator. E cabe ao diretor ajudar o artista em sua busca por uma atuação com veracidade/realismo. Fazer de tudo para remover obstáculos para despertar a imaginação. Além disso, ele deve ajudá-lo, criando uma série de estímulos que o apoie e o desenvolva, pois quanto menos o artista tiver que despende na imaginação do ambiente externo, mais facilmente ele se concentrará em suas emoções. E ser completamente levado pela imaginação é o verdadeiro estado de inspiração experimentado pelos artistas durante os melhores momentos de sua vida criativa. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

A gestualidade teatral é considerada excessiva no cinema porque a própria arte cinematográfica tem suas especificidades narrativas que substituem sua necessidade. Inicialmente, os gestos eram maiores no cinema mudo, toda a expressão se dava por eles e a narrativa se resolvia com poucas legendas, caso necessárias, para substituir a fala. Com a isenção das falas sonoras, o gesto do ator no cinema se tornou ainda mais sutil, já que a própria narrativa da câmera com o som dispensava tanto a palavra excessiva dita como a gestualidade exagerada. No entanto, o gesto do ator, na atuação, era considerado por Pudovkin, muito mais complexo do que simples movimentações corporais, e sim uma expressão primitiva do estado emocional inspirada pelo pensamento.

É importante observar neste ponto que o cinema não seguiu o caminho da mímica ou gestos, é uma arte, por assim dizer, que elaborou os próprios sistemas para substituir a fala. O fato do ator ser trazido em close até o espectador, o qual podia perceber a mais sutil expressividade da emoção humana, um olhar, um sorriso oculto, um movimento quase imperceptível na mão - libertou o cinema da necessidade de criar sinais artificiais convencionais.

Eu gostaria de atribuir ao gesto um estranho significado mais amplo do que comumente é dado. Vamos concordar em considerar o gesto toda a forma voluntária ou involuntária exteriorização do estado de alma do ator, da mais

delicada expressão dos olhos até um braço pronto para atacar. O gesto está intimamente ligado com a emoção. É a expressão exterior primitiva do estado emocional. Mas assim que o sentimento se conecta com o pensamento, o gesto inevitavelmente aparece: é o gesto, é a expressão corporal que dá fala o brilho emocional chamado "entonação" e para que a entonação seja profunda e sincera, a expressão corporal deve ser verdadeira/natural e diretamente inspirada pelo sentimento. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa)

E isso deveria ser trabalhado pelo ator tanto no cinema como no teatro, mesmo no palco, Stanislavski procurava que toda a gestualidade do ator, apropriada ao espaço cênico do teatro, estivesse alinhada ao sentimento provocado pelo pensamento na atuação. O cinema, então, ofereceria ao ator, segundo Pudovkin, uma vantagem: o gesto poderia ser diminuído ao mínimo se tornando muito mais natural e realista, devido à presença da câmera que o aproximaria do espectador:

O cinema oferece ao ator uma oportunidade especial para diminuir os gestos ao mínimo, o que por si só deixa tudo mais natural. O ator de cinema leva vantagem em relação ao ator de teatro pelo fato de ele poder se sentir tão próximo do espectador como se ele estivesse ao seu lado: mas isso exige dele (ator) a atenção mais profunda possível para passar totalmente a veracidade na mais sutil das expressões externas do seu estado de espírito. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa).

O artigo ainda enfatiza a dificuldade do ator em trabalhar, no cinema, o todo do seu personagem, como propõe Stanislavski, no teatro, porque, ao contrário de uma peça teatral, em que o ator trabalha nos ensaios, o todo da encenação do espetáculo e o executa, de uma só vez durante a apresentação, as filmagens, no cinema, são feitas de uma forma descontínua, podendo o ator filmar, por exemplo, o final do filme antes de ter gravado o começo. Cabe ao diretor, então, por conhecer o todo do filme, trabalhar, no ator, a fim de que este incorpore ao personagem a unidade desejada por ele.

Pudovkin ainda avaliava que a aplicação do Sistema Stanislavski no cinema precisa ser evoluída a técnicas específicas mais elaboradas e afirma que esse contato, dessa fronteira entre a atuação das diferentes linguagens, se dá pela experiência do trabalho do ator frente às câmeras.

Mas a aplicação dos métodos de Stanislavski no cinema não deveria ser uma mera extensão direta do que foi obtido no teatro. Ela deveria levar a uma evolução com novas técnicas, mais ricas e mais complexas. O contato imediato entre a arte cinematográfica com a do palco (teatro) veio naturalmente por meio do artista. (...) Tendo me familiarizado com o método de Stanislavski no treinamento de atores eu percebi que, enquanto a essência do método realista era indispensável no cinema, muito de sua técnica, criado especialmente para o Teatro, era estranha à própria natureza do cinema. (PUDOVKIN, 1952, tradução nossa)

Entre as técnicas de atuação teatrais oriundas do Sistema Stanislavski existentes, destacam-se como relevantes para a atuação audiovisual, principalmente, a Técnica Meisner desenvolvida por Sanford Meisner e o Método Actors Studios difundido e aprimorado nos EUA por Lee Strasberg, ambos oriundos de abordagens diferenciadas do Sistema nos EUA.

Além dessas duas vertentes, recentemente, uma nova técnica de interpretação, também desenvolvida a partir da releitura de elementos do estudo de Stanislavski, tem sido divulgada como sendo especificamente criada para a atuação no cinema, já que é aplicada pensando a atuação na linguagem do cinema a partir dos roteiros. Chamada de Técnica Chubbuck, ela foi desenvolvida por Ivana Chubbuck, uma professora e preparadora de elenco de Hollywood. A técnica é apresentada através do livro escrito por ela chamado: *"O PODER DO ATOR, a técnica Chubbuck em 12 etapas"*

como um guia sistematizando passo a passo a criação cênica dos personagens a partir dos roteiros dos filmes.

CONCLUSÃO

Embora os questionamentos dos atores e atrizes de formação teatral, que almejam atuar no setor audiovisual aqui levantados, não possam ser empiricamente respondidos com respostas exatas e fórmulas precisas, posso concluir que o papel do “ator-artesão”, que aprende na prática, no ofício diário de sua arte de atuação, ainda é essencial até mesmo para a criação e investigação de novas técnicas de atuação para o cinema e outros meios audiovisuais.

Já para ele atuar como “ator-artista”, precisa aprender e desenvolver em si mesmo essas diversas técnicas de atuação que possam ser apropriadas ao cinema, treinar essas técnicas diante das câmeras para serem apropriadas à linguagem, como foi citado por Pudovkin, que analisou através de atores que aplicavam o Sistema de Stanislavski, as diferenças da gestualidade do ator no palco do teatro e diante da câmera no cinema, observando como essa gestualidade era necessária ser enfatizada no espaço teatral por causa da distância do público e muitas vezes era excessiva na tela de cinema, devido à proximidade do enquadramento feito pela câmera. E também, caso deseje ter o papel de “ator-intelectual”, o ator e a atriz não deveriam dispensar o estudo da linguagem audiovisual, seus conceitos, suas especificidades técnicas, seus modos de produção e sua história. No entanto, aponto que essas classificações do ator como: “artesão, artista e intelectual” tanto relacionadas aos atores e atrizes, que fazem seu ofício no teatro como aos que pretendem exercer sua função no audiovisual, não precisam ser excludentes e, sim, somatórias, já que a formação do ator e da atriz e sua área de atuação abrangem seu ofício diário, seu aprendizado técnico e também sua pesquisa intelectual.

REFERÊNCIAS

BRITTO, Paulo Marcos Falco de. **A Formação do Ator no Brasil**. Olhares - Pedagogia do Ator. Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena. No. 3, 2015. São Paulo: Célia Helena.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: editora. Brasiliense, 1990.

PUDOVKIN, V. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s.d.

_____. **“Stanislavsky’s System in the cinema”**. Trans. T. Shebunina. The Anglo- Soviet Journal, September 1952 [Consult. 10 de agosto de 2018 . Disponível em: <http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034>]

TÁVOLA, Artur da. **O ator: televisão em leitura crítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 426p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: editora Cosac&Naify, 2003.

O CONTRASTE DA MINHA CIDADE: NARRATIVAS NO DOCUMENTÁRIO COMO INSTRUMENTO DE REIVINDICAÇÃO POPULAR

Raquel Mota Lima (UFBA)¹

Isa Beatriz da Cruz Neves²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo relatar a experiência extensionista de uma estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Artes, na elaboração de um curta-documentário na cidade de Subaúma/Entre Rios - BA. O documentário aborda a discussão em torno da degradação ambiental recorrente na cidade no ano de 2020, por meio da narrativa dos residentes locais. Adotou-se como metodologia a aplicação do uso de um questionário de questões abertas, sobre conteúdos relacionados à dinâmica do território de Subaúma para 16 entrevistados residentes da cidade. Essa pesquisa tem como suporte teórico autores que contribuem com a discussão e reflexão em torno da temática trazida no trabalho. A produção audiovisual protagonizada pelos moradores de Subaúma, evidencia a emergência da reivindicação coletiva sobre as problemáticas que tange o seu território, revelando o descaso por parte dos órgãos responsáveis pela administração do lixo na cidade. É de total relevância a organização da população em busca da reivindicação de seus direitos e protesto das problemáticas emergentes na cidade. A articulação das associações e coletivos presentes na cidade são essenciais para que haja uma emancipação coletiva e um diálogo satisfatório entre os moradores e os órgãos públicos em busca de propostas que resultem no desenvolvimento de ações que favoreçam a população e o meio ambiente.

Palavras-chave: Documentário. Narrativas. Meio ambiente. Riquezas. Fragilidades.

¹ Graduanda do Bacharelado Interdisciplinar de Artes do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integrante do Programa de Educação Tutorial (PET) do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC).

² Professora do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências e Tecnologia do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tutora do Programa de Educação Tutorial (PET) do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC).

INTRODUÇÃO

As discussões que abordam temáticas ambientais têm ganhado uma significativa notoriedade em diversos países, inclusive no Brasil. O desenvolvimento urbano das cidades atrelado ao crescimento econômico, propícia, segundo Mucelin e Bellini (2008) a ocupação de lugares, utilização da água como recurso natural e a acentuada produção de resíduos que contribuem para a intensificação de impactos ambientais negativos. De acordo com Fernandes e Sampaio (2008), vivenciamos uma época de crises cheia de incertezas acerca do futuro, a crise ambiental se insere como uma das mais expressivas. Na conjuntura atual, vivemos um paradigma (colonialista, civilizatório, progressista, economicista) que ocasiona diversos problemas difíceis de serem solucionados.

A ação do homem corrobora para as transformações e impactos no ambiente. Nesta perspectiva, os rios contribuem para o acesso ao abastecimento de água, se tornando, estrutura essencial para o desenvolvimento das áreas urbanas. De acordo com Gomes e Rezende (2017), devido ao consumo desenfreado da população e a produção de um grande volume de lixo, este recurso acaba sendo degradado, se tornando inutilizável devido aos poluentes que decorrem da ação antrópica.

Diante deste cenário caótico, é necessário compreendermos o problema para mobilizarmos ações que favoreçam o diagnóstico das interferências do homem no ambiente. O exercício do olhar crítico para as questões que perpassam a crise planetária, é imprescindível para que possamos criar mecanismos que favoreçam o sistema ecológico de forma coletiva e individual. Rever as práticas habituais é um requisito para o cidadão, este que se constitui como um agente fundamental para a mudança de conduta e interação assertiva com o ambiente ao seu redor.

Neste contexto, a produção artística audiovisual se insere como um importante instrumento que contribui para a percepção da realidade. O audiovisual com sua característica crítica é um dos maiores propagadores de experiência, ao qual, a linguagem utilizada, é capaz de promover o questionamento dos sistemas sociais. Segundo Giongo e Mendes (2020), o audiovisual possui notória relevância, em vista da possibilidade de ser um aliado na construção da sensibilidade e envolver questões que permeiam a mobilização político-social.

Em 2020 foi percebido o aumento da proliferação de resíduos sólidos em torno da cidade de Subaúma- BA, em consequência do gerenciamento inadequado do lixo na cidade. A preocupação por parte dos moradores e veranistas acerca do complexo problema social, evidenciou discursos e questionamentos em busca de alternativas para a resolução do problema em questão. Este trabalho decorre do processo de vivências da pesquisadora na cidade de Subaúma, ao qual buscou-se elaborar um produto audiovisual tendo como premissa a arte como meio de intervenção na realidade, ao inserir os moradores da comunidade como sujeitos participantes neste processo.

Portanto, este presente artigo tem como objetivo relatar a experiência da elaboração de uma produção cinematográfica que aborda a questão da degradação ambiental no ano de 2020, na cidade de Subaúma/Entre Rios, no estado da Bahia. Buscou-se por meio da intervenção artística, favorecer o protagonismo dos moradores da cidade de Subaúma, para a articulação coletiva de uma mobilização política e social, em busca da reivindicação de seus direitos.

PERCURSOS METODOLÓGICOS

A elaboração do projeto, se deu com o envolvimento da pesquisadora na comunidade de Subaúma, tendo como problema de pesquisa, identificar a percepção dos moradores locais sobre a decorrência do acúmulo de lixo em seu território. Para tal, foram entrevistados 16 moradores

residentes da cidade, dentre esses, 6 moradores participaram das gravações do documentário. Os moradores de Subaúma se inserem neste contexto, como sujeitos participativos que expressam frente à câmera, seu ponto de vista, produzindo significados, que como fruto deste processo, originou o documentário intitulado *Geonarrativas: Riquezas e fragilidades de Subaúma*.

Dado a esse contexto, foi realizada uma pesquisa para a construção do projeto, que ocorreu entre os meses de agosto a dezembro de 2020, possibilitando, a partir do convívio com os moradores, registros do espaço e pesquisa em campo, para uma análise mais considerável sobre a dinâmica do território. Adotou-se o uso de questionários de pesquisa aberta de fácil aplicação, como instrumento de coleta de dados para compreender as percepções dos residentes, dado às circunstâncias emergentes na cidade. O questionário continha perguntas relacionadas à experiência e percepção sobre o espaço em que se encontrava manifesto a problemática ambiental.

A captação das entrevistas foram realizadas através de 1 celular e 1 GoPro, as gravações das entrevistas foram executadas entre os meses de novembro e dezembro de 2020, respeitando o distanciamento e também adotando o uso de máscaras pela diretora e moradores, devido ao contexto pandêmico do novo coronavírus no cenário mundial. Para a construção do produto audiovisual, adotou-se o registro dos locais de lixo acumulado e captação de imagens e som. Por fim, foi realizado o mapeamento do lixo na cidade, nos pontos de maior predominância do lixo, através do software Vicon Saga em 2020.

A temática a ser discutida, se referente ao contraste da cidade litorânea de Subaúma, entre as riquezas expressas pelos encantos dos lugares naturais da região, bem como sua cultura e tradição, em dessemelhança com suas fragilidades, que decorre da devastação ambiental devido às ações antrópicas, gerando prejuízo ao meio social. O desenvolvimento deste projeto teve como finalidade, propor a discussão em torno do território em pesquisa, possibilitando reflexões sobre a conduta da população frente ao meio ambiente.

O projeto artístico audiovisual foi elaborado por uma estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Artes, a partir do apoio de um edital de incentivo à experiência extensionista pela Pró Reitoria de Extensão (PROEXT), da Universidade Federal da Bahia. A proposta buscou incentivar o protagonismo social dos moradores da comunidade de Subaúma, como sujeitos participantes políticos que buscam reivindicar os seus direitos frente às problemáticas existentes em seu território. A linguagem cinematográfica se insere neste cenário, como um instrumento que registra a realidade e ao mesmo tempo empodera os entrevistados impulsionando vozes narrativas de luta e resistência.

O ENGAJAMENTO POPULAR

No que tange a construção do produto de não-ficcional, como ponto de partida para a sua construção, houve um processo de investigação, no intuito de revelar por meio da imagem registrada a exploração da realidade. O filme documental é uma produção de cunho artístico que possui características singulares, que se estabelece, segundo Tomaim (2009) como uma atividade do campo da experimentação, de formato inventivo e de vanguarda.

Nesta perspectiva, o documentário é considerado uma linguagem no campo do audiovisual que de acordo com Carlos (2012), tem como pressuposto, fazer o registro de fatos, personagens, situações diversas que tenham como suporte o mundo real (ou o mundo histórico) e como protagonistas, os próprios “sujeitos” da ação.

Para a elaboração deste produto artístico, foi necessário ter vivências no campo da pesquisa, articulando trocas de saberes por meio do diálogo e convivência, junto aos residentes da comunidade de Subaúma. Essa troca satisfatória com a comunidade, possibilitou a extensão universitária e assimilação do conhecimento fora do ambiente acadêmico. Neste sentido, a elaboração do projeto na comunidade, não somente viabilizou a interação entre diversos conceitos vinculados à formação acadêmica, mas para além disso, a integração de conhecimentos através de experiências vivenciadas na cidade de Subaúma.

É nesta direção que compreendemos que o conhecimento não se refere somente ao que está nos livros didáticos, mas também a experiência sensorial, essa que tem grande significação para o desenvolvimento pessoal e coletivo, em busca do processo de transformação da realidade social. Desse modo, o curta-documentário se insere como uma ferramenta de construção conjunta e de intervenção que intenciona a transformação da realidade. “A educação é comunicação, é diálogo, na medida em que não é a transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados” (FREIRE, 1985, p. 46)

Levando em consideração que a cidade de Subaúma está inserida entre os 10 importantes ecossistemas da Área de Proteção Ambiental do Litoral Norte (APA/LN), situada no arranjo ecológico-econômico desta porção litorânea, o documentário se insere neste contexto, como um elemento de impulsionamento que provoca indagações sobre a conduta de hábitos frente ao meio ambiente e às transformações da sociedade consumista.

A produção cinematográfica possibilita a interferência no real e incentiva a participação coletiva no processo de reivindicação político-social. Partindo desta perspectiva, sabemos que não há ação sem diálogo, desse modo, as narrativas constituintes no documentário foram indispensáveis para a atuação representativa dos moradores de Subaúma, estes que se colocaram em frente à câmera como sujeitos ativos em defesa de seu território, corroborando para o fortalecimento coletivo da comunidade. De acordo com Houaiss (2009), a narrativa se configura através de uma exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, que parte do imaginário ou real, seja através de palavras ou de imagens. Em vista disso, as narrativas produzidas por meio da participação popular, evidencia através da linguagem audiovisual, a realidade daquele contexto social, com base em suas memórias de experiência.

No que tange o modo de representação associado à realidade a partir da perspectiva do documentário, esta concepção pode ser manifestada de diversas maneiras. Cria-se a possibilidade dos sujeitos poderem rememorar suas vivências a partir de um reencontro com as memórias de conexão com o seu passado, entrecruzando com suas experiências. Neste sentido, considera-se que esta revisitação ao passado pode ser chamada de lugar afetivo da memória. (TOMAIM, 2009, p. 58)

Portanto, o documentário se estabelece, a partir do discurso fílmico, levando em consideração o ponto de vista dos entrevistados sobre a sua cidade, entrelaçado em suas vivências. A articulação da população frente a defesa do seu ambiente por meio da produção audiovisual, amplia a discussão sobre a relação indissociável entre o homem e o ambiente em que se vive, possibilitando o engajamento da população no processo de transformação do ambiente ao seu redor.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

O envolvimento da comunidade como sujeitos da ação na construção do documentário, possibilitou o registro por meio de imagem e som de suas percepções, questionamentos e reivindicações. Esses discursos tornaram-se indispensáveis para o levantamento de discussões sobre

a temática investigada. Considera-se que os significados compartilhados pelos sujeitos por meio de narrativas da linguagem audiovisual, são resultados da assimilação de sua realidade, a partir de suas experiências.

A elaboração perceptiva do ambiente urbano pela mente, tanto individual quanto coletiva, é produzida nas inter-relações fenomenológicas habituais entre o morador e o ambiente. O julgamento perceptivo do ambiente ocorre pela Semiose dos signos locais experienciados, estabelecidos a partir dos constituintes do ambiente e está intrinsecamente vinculado às crenças e hábitos vigentes. (MUCELIN e BELLINI, 2010, p.18)

A partir das percepções dos moradores com relação ao seu ambiente, entende-se que as discussões levantadas por meio de suas narrativas, apontam para uma inquietude e indignação em relação ao descaso da problemática do lixo em seu território. Um dos moradores entrevistados descreve o ambiente como um espaço sujo e descuidado, identificando uma indiferença por parte dos políticos, quando afirma que: “Tem dias que Subaúma está uma fedentina danada aí, lixo jogado...”, em outra fala ele argumenta que “Na política de hoje, a maioria dos prefeitos estão fazendo isso até na própria cidade, quem dirá aqui.”. Outra moradora relata sobre uma inundação decorrente do acúmulo de lixo na cidade, quando declara que: “Teve a cheia, muito saco de lixo, garrafa pet, garrafa de Qboa invadindo a casa da gente, saco, vaso de margarina, tudo isso cedo invadindo a casa da gente porque o pessoal joga lixo a toa. Tem a manilha, aí foi tapando e só aumentando o nível da água do rio... O outro rio do Crumaí veio também aí começou a encher derrubar as coisas, destruiu meio mundo de coisa”.

O que se considera, a partir desses depoimentos, é um contraste eminente na cidade, evidenciando que as ações antrópicas favorecem a devastação ambiental causando prejuízo ao meio social. Ao mesmo tempo em que se assimila um espaço manifesto por riquezas naturais e de patrimônio sociocultural, em divergência, constata-se a circunstância do agravo ambiental no território, operante nos ambientes urbanos e costeiros da cidade. Segundo Mucelin e Bellini (2010), às edificações desenvolvidas em locais inapropriados e a poluição decorrente do lixo, acabam provocando impactos ambientais negativos em diferentes ecossistemas da cidade, tais como as margens e leito dos rios, margens de ruas e estradas.

Durante as entrevistas, um outro morador, este responsável pela coleta do lixo, ressaltou sobre a proliferação de mini lixões na cidade, evidenciando uma coleta irregular de lixo: “*Existem mais de 15 mini lixões aqui dentro de Subaúma, essa é uma grande problemática*”. Segundo Abeyewickreme et. al (2012), a coleta urbana quando executada de modo regular, se insere como uma medida sanitária essencial para a prevenção da proliferação de doenças.

Neste sentido, entendemos que o acúmulo de lixo na cidade de Subaúma, no ano de 2020, trata-se de um grave problema social que tem se tornado frequente na sociedade. O grande volume de lixo produzido no espaço urbano, revela a manutenção de práticas decorrentes da produção industrializada e do consumo desenfreado.

Figura 1- Proliferação de resíduos



Fonte: Registrado pela autora.

Tendo em consideração que a coleta de lixo não ocorre regularmente na cidade, identificamos uma negligência por parte dos órgãos responsáveis pela administração dos resíduos na cidade. O acúmulo de lixo, além de tornar a população vulnerável a doenças, contribui para a agressividade ao meio ambiente. Por Subaúma ser uma cidade litorânea, o vento facilita a dispersão dos resíduos e sua fragmentação, devido a ação de agentes intempéricos (sol, água, sal), biológicos ou mecânicos. Nas praias da cidade, a presença de lixo também é constante, o que pôde-se perceber é a ausência de lixeiras e a presença de um ponto de lixo em um espaço próximo da praia. Segundo Oliveira et. al (2011), a deriva litorânea é responsável, ao menos em parte, pela distribuição de lixo marinho em áreas costeiras.

Figura 2- Lixo na praia



Fonte: Registrado pela autora.

Neste sentido, o filme documentário nos ajuda a questionar a situação ocorrida na cidade de Subaúma, considerando que a saúde é um direito de todos e dever do Estado mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doença e de outros agravos, como consta no artigo 196 da Constituição Federal. Nesta condição, vemos que a coleta de lixo regular, é algo imprescindível para que a população da cidade de Subaúma alcance uma melhor qualidade de vida e saúde.

Tendo em vista essas considerações, pensar estratégias de enfrentamento para esta problemática é algo que cabe aos órgãos públicos e exige a atenção e ação de toda a sociedade. Desse modo, a socialização do conhecimento torna-se um fator essencial que impulsiona a transformação e o compromisso com a temática ambiental. A educação socioambiental é um caminho possível para uma responsabilidade coletiva, sua defesa e fomento, contribuindo para a promoção de ações que favoreçam o meio ambiente.

A ampliação da discussão contribui para ações que possibilita a implementação de políticas públicas, incorporando estratégias que elevem a preservação ambiental. Ações sustentáveis como a adoção da coleta seletiva e práticas voltadas à educação socioambiental, podem contribuir para o controle dos resíduos, além de outros benefícios à sociedade. Segundo Ribeiro e Besen (2007), a adoção da separação dos materiais recicláveis, tem relevância fundamentalmente estratégico na gestão integrada de resíduos sólidos sob vários aspectos: estimula o hábito da separação do lixo na fonte geradora para o seu aproveitamento, promove a educação ambiental voltada para a redução do consumo e do desperdício, gera trabalho e renda e melhora a qualidade da matéria orgânica para a compostagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção do filme documentário constituiu um elemento expressivo para a produção de significados produzidos pelos moradores da cidade de Subaúma, estes que contribuíram para discussão em torno da gravidade ambiental na sua cidade, promovendo manifestações de resistência e reivindicação. A articulação conjunta da comunidade, em diálogo com os órgãos públicos por meio de representantes, é fundamental para uma emancipação coletiva. A atuação dos moradores nas ações políticas pode favorecer a população, os colocando como participantes sociais nas decisões que implicam em sua comunidade, e em consequência na defesa do meio ambiente.

A falta de atenção por parte dos órgãos públicos corrobora com a problemática do agravamento ambiental, deixando em evidência outras problemáticas que necessitam de atenção, como por exemplo, a inexistência de um controle de animais, esses que espalham o lixo ao redor da cidade. Desenvolver medidas efetivas que contemplem a limpeza urbana na cidade de Subaúma, é algo emergente, principalmente se tratando de um lugar litorâneo e que está situado em uma Área de Proteção Ambiental (APA).

Os moradores da cidade participaram ativamente da produção audiovisual, protagonizando narrativas críticas sobre o seu ambiente, fazendo denúncias ao descaso público. Apesar da problemática ambiental em seu território, suas falas enaltecem a cidade, demonstrando o sentimento de pertencimento. Segundo Gaiotto (1995), a consciência espacial se baseia em vivências anteriores, de modo que, proporcione um sentido estável do ambiente em que se vive, fazendo-o pertencer a uma totalidade social e a uma cultura complexa.

Partindo dessa perspectiva, observa-se que o empoderamento comunitário, contribui para a emancipação da comunidade, frente a reivindicação dos seus direitos, corroborando para o enfrentamento e resolução de problemáticas existentes em seu território. A conscientização acerca das problemáticas na cidade de Subaúma. Segundo Freire (2001), não há conscientização de uma comunidade sem uma radical denúncia das estruturas de dominação e sem o anúncio de uma nova realidade a ser criada em função dos interesses das classes sociais dominadas.

REFERÊNCIAS

ABEYEWICKREME, Wimal et al. Community mobilization and household level waste management for dengue vector control in Gampaha district of Sri Lanka; an intervention study. **Pathogens and global health**, v. 106, n. 8, p. 479-487, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

CARLOS, Luiz. **Como fazer documentários**. Conceitos, linguagens e práticas de produção. São Paulo. Summus Editorial. 2012

DOS SANTOS TOMAIM, Cassio. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 32, n. 2, p. 53-69, 2009.

FERNANDES, Valdir; SAMPAIO, Carlos Alberto Cioce. Problemática ambiental ou problemática socioambiental? A natureza da relação sociedade/meio ambiente. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, v. 18, 2008.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?** 8ª edição. Rio de Janeiro. Paz e obra. 1985.

FREIRE, Paulo. (2001). **Conscientização. Teoria e prática da libertação**. Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo, SP: Centauro.

GIONGO, Carmem Regina; MENDES, Jussara Maria Rosa. A produção audiovisual com os atingidos pela construção da Barragem de Itá: um relato de experiência. **Comunicação & Sociedade**, v. 42, n. 3, p. 315-345, 2020.

HOUAISS, A. **Novo dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**. Conceitos, linguagens e práticas de produção. São Paulo. Summus Editorial. 2012

MUCELIN, C. A.; BELLINI, L. M. A percepção de impactos ambientais no ecossistema urbano de Medianeira. **Encontro Nacional De Difusão Tecnológica**, v. 3, p. 114-120, 2006.

OLIVEIRA A.L.; TESSLER M.G.; TURRA A. Distribuição de lixo ao longo de praias arenosas - Estudo de caso na praia de Massaguaçu, Caraguatatuba, SP. **Revista de Gestão Costeira Integrada**, v. 11, n. 1, p.75-84, 2011.

REZENDE, Leandro Pereira; GOMES, Sâmea Cristina Santos. Percepção dos moradores sobre degradação ambiental no perímetro urbano do Rio Zutiua em Arame-MA. **Revista Meio Ambiente e Sustentabilidade**, v. 13, n. 6, 2017.

RIBEIRO, Helena; BESEN, Gina Rizpah. Panorama da coleta seletiva no Brasil: desafios e perspectivas a partir de três estudos de caso. **InterfaceHS**, v. 2, n. 4, p. 1-18, 2007.

O ESPAÇO/ PAISAGEM COMO LUGAR DE MEMÓRIA EM ALGUNS FILMES DE PATRICIO GÚZMAN

Elis Crokidakis Castro (FACHA\UFF)
PPGcine\ UFF

RESUMO

O espaço/ paisagem nas representações artísticas podem abrir caminho para inúmeras reflexões. Muitas vezes são cenários, outras são registros, outras são imagens dialéticas ou também lugares de memória. No caso específico nos debruçaremos sobre a narrativa de Patricio Gúzman, cineasta chileno, autor de filmes como a trilogia: Nostalgia da Luz(2010), O botão de Nácar (2015), Cordilheira dos Sonhos (2019) onde o cineasta através de uma linguagem poética traz à tona os acontecimentos gravíssimos da história do Chile, acontecimentos estes que sofreram uma espécie de apagamento e que com os esses filmes poderão ser vistos. O que nos interessa, além os acontecimentos em si, é a forma poética que o cineasta utiliza para construir as categorias de espaço e de paisagem nessas narrativas, que passam a ser instrumentos da História de seu país. Mostraremos como Gúzman pontua no espaço/paisagem de seus filmes o lugar de memória, que ali se constitui como elemento primordial de sua mensagem fílmica que, acima de tudo, visa estabelecer-se como um álbum de família, objeto que reúne as fotos das gentes em seus espaços/paisagens contando suas histórias. Nesse contexto para a análise que nos propomos partiremos dos conceitos do geógrafo Milton Santos(2014) para quem paisagem é diferente de espaço, sendo aquela a materialização de um instante da sociedade e este o resultado do casamento da sociedade com a paisagem. Ainda usaremos como embasamento as ideias de Jean- Louis Comolli(1997) quando nos fala da cidade filmada e da transformação de espaço em tempo promovida pelo cinema, que para nós também aparece nos filmes de Gúzman, por fim em um âmbito ainda maior, dentro do qual o que pretendemos está inserido, olharemos o cinema de Gúzman de forma transdisciplinar e decolonial, quebrando o processo de colonização do olhar imposto ao longo tempo na América Latina.

Palavras-chaves: Cinema. Espaço. Paisagem. Cidade. Memória

O espaço/ paisagem nas representações artísticas podem abrir caminho para inúmeras reflexões. Muitas vezes são cenários, outras são registros, outras são imagens dialéticas ou também lugares de memória. No caso específico nos debruçaremos sobre a narrativa de Patricio Gúzman, cineasta chileno, autor de filmes como a trilogia: *Nostalgia da Luz*(2010), *O botão de Nácar* (2015), *Cordilheira dos Sonhos* (2019) onde o cineasta através de uma linguagem poética usa o espaço e a paisagem para trazer à tona os acontecimentos gravíssimos da história do Chile, acontecimentos estes que sofreram uma espécie de apagamento e que com os esses filmes poderão ser, pelo menos, conhecidos.

Para essa viagem fílmica, nos surge a necessidade de “compreender a relação estrutural entre as práticas visuais e as estruturas de poder mundial que surgem no contexto do sistema-mundo moderno, (propondo) a relação entre tecnologias, discursos, práticas e sujeitos associados às imagens e à análise das colonialidades do poder, do saber e do ser.” (LEON,2019), o que se faz a partir do caminho do sul para o norte, do decolonialismo. Nesse contexto observamos as propostas de outrora dos estudos pós-coloniais, multiculturais e hoje dos decoloniais, que invadem as linhas de pesquisas dos estudos audiovisuais e que não são recentes no mundo da literatura. Em 1996, em Congresso da Abralic realizado na UFRJ no Rio de Janeiro, autores como Homi Bhabha, Walter Mignolo, George Yúdice entre outros, já apontavam para a necessidade de se reler determinados aspectos dos estudos pós-coloniais na Ásia e na América. Não é à toa que o epicentro desses estudos, em 1996 e agora, são os Estados Unidos, que levam para seu território e suas universidades professores e pensadores de todo mundo. Diante desse fato percebe-se que podem ocorrer inúmeras interpretações que advém de pensamentos diversos que em algum momento se tangenciam e se afastam. Tais como os de Bhabha e Cancline, no dizer de Yúdice, para exemplificar. O primeiro crítico literário o segundo sociólogo, o primeiro da Índia e o segundo da Argentina, ambos nos Estados Unidos e ainda o primeiro e o segundo pensando no limiar, um da modernidade(Cancline) o outro no entre lugar do ser na abordagem estética. Isto é, muitas vezes até mesmo os conceitos e lugares se atropelam para quem tenta entender e separar os estudos críticos e sociológicos que buscam dar conta do complexo processo de transformação porque passa a arte e a sociedade latino americana, especialmente. Cabe dizer no entanto, que se a base desses pensamentos se concentram em parte nos primeiros que tentaram romper com o imperialismo europeu tais como: Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Jorge Luís Borges, Moro, Alejo Carpentier, Rivera, Kahlo, Mariategui, Asturias, Miguel Angel, seja assimilando livremente, canibalizando, usando e abusando da irreverência, também em parte estão nos segundos, já depois do meio do século XX, que embasados pelos pensamentos de Franz Fanon, começam a repensar todos os elementos. Não digo com isso que estamos mudando de linha, mas digo que certas condições se parecem e podem ser de certa forma reivindicadas em todo o mundo que se descolonizou, dadas a todos os lugares, as suas diferenças e peculiaridades. Ou seja, a globalização não só homogeneíza mas também diferencia as vozes outrora postas todas num mesmo saco escuro.

Partindo desses esclarecimentos é que mergulhamos nos conceitos de espaço e paisagem, que para Milton Santos(2014) diferem um do outro, e que marcarão o que pretendemos apontar como o reflexo do local nesse processo de globalização, a ser visualizado no cinema de Gúzman. Tal cinema analisaremos sob a ótica que acima propomos para buscar os lugares de memória que o cineasta traz à baila no seu espaço e suas paisagens, que são os elementos mais fortes de sua poética juntamente com o tempo.

Para Santos “a dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos” (2014, p.68) com isso o geógrafo nos diz que por ser a percepção um processo seletivo cabe a nós “ultrapassar a paisagem como aspecto para chegar ao seu significado” (p.68). A percepção então, não é o conhecimento, este dependerá da interpretação, que mais verdadeira será “tanto mais limitarmos o risco de tomar por verdadeiro o que é só aparência” (p.68). Levando o que diz Santos para o campo da análise da obra de Gúzman, percebemos que o cineasta ao trabalhar a paisagem sugere ao espectador uma imagem que deverá ser interpretada. Não é apenas um deserto, é o deserto que traz em suas areias e caminhos muito mais do que se imagina. Ali, a imensidão de área se mistura aos ossos dos desaparecidos como é visto e dito em *Nostalgia da Luz*. Ali também se visualiza a outra definição de paisagem de Santos “é uma escrita sobre outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos” (p.73). Ou seja, vemos então que não só o deserto de *Nostalgia* nos traz a paisagem, mas também a Cordilheira e a Patagônia. São escritas sobre escritas de momentos históricos diversos que necessitam ter voz, que é o que pretende o cineasta. São assim, os filmes como que “pedaços de tempos históricos representativos das diversas maneiras de produzir as coisas, de construir o espaço” (SANTOS, 2014, p. 75). O espaço então, diz Santos, “é o casamento da sociedade com a paisagem”(p.79) ele é a paisagem com a vida nela existente, é a sociedade encaixada na paisagem por isso funciona o espaço como um elemento do próprio processo social afirma o geógrafo. Dessa forma, ao analisar as imagens de paisagens de Gúzman vemos que ali temos também o espaço, pois que ele é mostrado a partir da paisagem, o espaço que é a vida inserida naquele elemento natural. Esse espaço, então, nos filmes de Gúzman é um espaço de memória que vai ser descortinado como um álbum de família de seu país.

No Chile, nos mais variados lugares, o cineasta constrói uma poética que terá como base, em sua trilogia, os elementos originais da natureza: o céu, a terra do deserto, a água e a cordilheira, e a partir desses espaços ele vai refletir e experienciar o tempo. Assim, nessa diversidade de paisagem e espaço dentro de um só país, o tempo será tencionado ao limite, passado, presente, futuro se misturando nas narrativas sem que o espectador se sinta incomodado por ser adestrado numa linguagem linear.

Contudo, chama-nos atenção, além os acontecimentos em si, a forma poética que o cineasta utiliza para construir suas categorias de espaço e de paisagem nessas narrativas, que passam a ser instrumentos da História de seu país. Gúzman pontua no espaço/paisagem de seus filmes o lugar de memória, que ali se constitui como elemento primordial de sua mensagem fílmica que, acima de tudo, visa estabelecer-se como uma história paralela a oficial, que reúne as fotos das gentes em seus espaços/paisagens contando suas histórias.

Falando aqui especificamente da trilogia *Nostalgia da Luz*, *O botão de nácar* e *Cordilheira dos sonhos*. Esses filmes marcam a filmografia do autor que o fazem conhecido por um estilo próprio, que tem como forte uma escrita de si, do Eu, que se mistura com a história de seu país e possui uma poética que nasce do olhar do cineasta sobre o espaço e a partir dele adentra a história do objeto olhado. Esse mesmo objeto que é olhado e que olha, como diz Didi Huberman. Fato que é corroborado na fala do próprio Gúzman em recente masterclass na Faculdade de Letras de Coimbra (Cinema, Aesthetics and memory: I Internacional Film Studies Conference). Ele dizia ali como o seu processo se desenvolve e que às vezes ele parte de um pequeno objeto visto na paisagem, no espaço e que depois se desdobra num elemento narrativo e poético. Ou seja, a realidade perpassa pelos olhos do cineasta e vai compor a sua criação. Não é o referente que aparecerá no filme, mas algo que já passou por uma elaboração e que se constituirá numa nova imagem e discurso.

Nos 3 filmes acima percebemos então a partir da própria fala do cineasta que a composição nascerá de um elemento de origem, para demarcar esse passado/ presente, para descobrir de onde se vem, para onde se vai. Se em *Nostalgia da Luz* olhamos para o céu, na água em *O botão de nácar* reconstruímos a trajetória do Homem, do povo nômade da água, que foi dizimado no século XIX ou antes disso e para o futuro resta entender o lugar / ilha, encravado entre a cordilheira e o mar em *Cordilheira dos sonhos*.

Figura 1 - Cena filme



Fonte: Filme *Nostalgia da Luz*

Tudo nos filmes se estabelece em função do passado e em função da paisagem e do espaço. Cada qual, água, deserto, céu e cordilheira trazem a dimensão de pequenez do homem diante da natureza. O encontro das múmias do passado e das múmias do presente, aqueles mortos com requinte de crueldade pelo regime de Pinochet que foram largados no Deserto do Atacama e depois retirados para não serem encontrados e jogados ao mar, nos faz pensar e pesar pela nossa existência. Entretanto, apesar do peso da informação que nos é dada pelo discurso, a forma poética usada remete aos sentidos pois que o poeta/cineasta trabalha a linguagem cinematográfica em todos os seus campos. Ele brinca com os efeitos da imagem, do som, da memória. Ele brinca com a potente utilização da luz, principalmente a luz límpida do deserto, a luz sem névoa, que não deixa dúvida sobre o que quer mostrar. Muitas vezes o cineasta também se permite fazer arte dentro da arte, quando coloca as fotos dos desaparecidos sobre a areia do deserto criando uma espécie de instalação com fotografias, ou um álbum de desaparecidos no lugar onde foram deixados. Essa experiência se repete depois, quando no memorial aos desaparecidos, a câmera de novo foca nos retratos expostos embranquecidos pelo sol. Nesse momento parece então se configurar mais ainda o que chamamos o lugar de memória.

Pierre Nora nos define o lugar de memória usando de 3 acepções: são lugares materiais em que a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais onde surge a função de alicerçar memórias coletivas e ainda lugares simbólicos onde a memória coletiva se revela e se expressa. Ou seja, os lugares de memória dentro dessa proposta são então lugares criados, não naturais mas que surgem carregados de simbologias, seu valor está em ser documentos e monumentos que revelam processos sociais, conflitos, histórias, paixões etc. Dessa forma nos parece que os lugares de seu país, os naturais que guardam uma história remota, ao serem revelados ao mundo por Gúzman trazem em si elementos materiais, funcionais e simbólicos sobre os quais o cineasta constrói em seus filmes uma nova interpretação da história. Nesse caso uma interpretação que contesta a visão oficial que necessita ser relida. Não só o deserto, e a cordilheira passam a ser lugares de memória, mas também a rua da cidade. Nas pedras das ruas de Santiago são encravadas placas com nomes de desaparecidos que por ali andaram.

Nas imagens da cidade de Santiago que surgem em maior número no filme *Cordilheira dos sonhos* temos então a mistura dos elementos naturais, a paisagem, e a cidade, e o espaço citadino que será muito mais reverenciado nesse último filme da trilogia, pois que além dos acontecimentos a cidade se torna também personagem e se torna tempo. Usando a tese de Comolli em referência a cidade filmada, Andréa Barbosa nos fala o que se encaixa plenamente nos filmes de Gúzman:

Pedaços da cidade são transformados em planos encadeados e administrados pelo tempo do filme. A cidade espaço torna-se cidade tempo. (...) a transformação de um dimensão espacial em uma dimensão temporal. Todo espaço, corpo, edifício e movimento dão uma junção de fragmentos justapostos- os fotogramas_ cuja montagem final oferece a sensação de integridade e continuidade (BARBOSA,2012, p.54)

Justamente o que Barbosa nos fala em relação a filmes de cidades se revelam na utilização que Gúzman faz das películas do personagem Pablo, que filma durante todo período de ditadura. O conteúdo do cinegrafista amador vai aparecer nos filmes como uma espécie de documento histórico que ficará ali então eternizado no filme. Ou seja, ele sai da sua inércia de arquivo e passa a ter sentido, ser interpretado. Muda a percepção de quem vê as imagens, refletindo o tempo. A sensação de espaço da cidade filmada se transforma em sensação de tempo, tempo passado, tempo vivido, lugar de memória. Corroborando diz Comolli

procedendo por blocos onde tudo se mistura, o olho com som, o ouvido com a imagem, a percepção do instante com o jogo oscilante entre esquecimento e memória, o cinema não pode tratar o espaço separadamente. É impossível apreender ou atravessar as partes do espaço, sem transformá-los, de passagem, em partes do tempo (1997, p152).

A citação nos parece sintetizar a maneira como o cinema com seu uso especial do tempo consegue dar conta da paisagem e do espaço. Podemos então dizer que os 3 filmes em análise trabalham de maneira peculiar esse tempo. *Nostalgia da luz*, o primeiro a ser feito, talvez seja o que mais questiona e também teoriza o tempo. O aspecto filosófico do tempo é na narrativa desde o primeiro momento exaltado quando o narrador, o próprio Gúzman, mais ou menos em 5 minutos de filme nos diz – “O tempo presente era o único que existia”, nesse ponto a imagem sai de um interior de casa antiga, que podia ser qualquer uma, ou a sua própria, e marca a passagem do tempo mostrando objetos de memória e constrói uma narrativa oral que não tem a partir de certo momento relação com a imagem que se vê. Nos sugere que o tempo presente daquele momento de outrora, antes do Golpe militar virou poeira cósmica. A transição dessa imagem para a próxima é feita de poeira e luz, chegando ao deserto do Atacama. Principalmente na paisagem do deserto é que as grandes questões são levantadas pelo filme.

Do tempo pré-histórico aos dias de hoje, aquela paisagem foi usada pelo homem como lugar de passagem, pela sua impossibilidade de sobrevivência ali. O entanto, foi no deserto, e justamente pela impossibilidade que ele representa, que os corpos foram jogados e depois retirados para desaparecerem durante a ditadura de Pinochet. Mas a ditadura passou e o que aconteceu necessita ser esclarecido, por isso as mulheres percorrem as areias buscando os restos mortais, os ossos de seus desaparecidos. Essas Mulheres de Calama, como são chamadas, são então as arqueólogas do deserto, e ali convivem com os astrônomos que fincaram naquela paisagem/espaço os seus objetos de observação. As mulheres e os astrônomos são como arqueólogos buscando o passado. A fala do

astrônomo nos remete para a questão filosófica – “tudo é passado”, pois a luz tarda a chegar, e quando chega já deixou de ser presente, por isso esse não existe. Somente é presente o que se pensa, pois tudo se estabelece em função do passado. E falar do passado parece ser o que move o criador que tem a preocupação de trazer à tona tudo o que de fato aconteceu. Essa memória que ele quer trazer vai aparecer também nos outros filmes.

Como entendemos que esses filmes são também uma escrita do Eu, do sujeito que viveu todos aqueles acontecimentos traumáticos, nos parece que em cada filme ele vai elaborando mais uma peça do quebra cabeça da história. No início, a narrativa vencedora está representada pelo grande objeto, o telescópio, que range ao se mover. O ranger do grande telescópio parece de algo pesado, que de fato o é, como é pesado também esse olhar para a história. A história que precisa ser reescrita, a história do país e a história do próprio cineasta que se confunde com a do país. Todavia não será no *Nostalgia da luz* que isso ocorre.

O processo analítico de Gúzman talvez somente se complete no último filme da trilogia *Cordilheira dos sonhos*.

Figura 2- Cena filme



Fonte: Filme *Cordilheira dos sonhos*

Nesse filme, continuam em foco os desaparecidos mas o discurso se modifica. Gúzman, creio, se permite falar de seus próprios sentimentos, do vazio que o habita, do não pertencimento aos lugares. Aqui a narrativa se faz com imagens da cidade, com intervenções que criam espaços de memória como já afirmamos. Nesse último filme o cineasta está mais maduro e consciente, e a sua história como a de seu país está sendo revista. Mas ele insiste ainda aqui em mostrar ao público o que ele não quer ver. De certa maneira o amadurecimento desse último filme permite ao cineasta tomar imagens que também para ele eram invisíveis. Filmar os excluídos do sistema, os trens fantasmas, as favelas, os espaços vazios deixados pela ditadura e a própria cordilheira, símbolo máximo do país, hoje privatizada. Com imagens de cima para baixo a cidade em seu labirinto, como ele mesmo diz, é vista. Suas ruínas, seu movimento, seu espaço e suas recordações. Nesse contexto o grande objeto fílmico são as imagens de Pablo, o cinegrafista anônimo que tem milhões de horas de filme a serem descobertas.

Todavia para chegar até esse final, e pensar a contemporaneidade nesse último filme, Gúzman passa pelo *Botão de Nácar* o segundo da trilogia.

Figura 3 - Cena filme



Fonte: Filme O botão de Nácar

Aqui a paisagem é da Patagônia e a voz é dada aos povos originários, ao povo chileno do mar, ou ao que restou deles. A tentativa é de arqueólogo, e com depoimentos dessas pessoas, invisíveis e fotos de aborígenes Gúzman pode entender que o processo de apagamento não fora exclusividade do regime Pinochet. Pois já vinha de antes, somente sendo interrompido no período de Alende, quando ele rompe o silêncio e começa a devolver aos indígenas as suas terras. As narrativas nesse filme são muitas, com as vozes de grupos diversos. O filme vai e volta no seu contar a história repetindo o mar, como fala o oceanógrafo em seu depoimento. O oceano é como o pensamento, vai e volta incessantemente. E assim também entendemos que é a temática de Gúzman, que sempre volta ao Chile para filmar, nos mostrando uma inesgotável fonte de elaboração.

Por fim, sem esgotarmos nosso objeto de análise, podemos dizer que a poética de Gúzman é singular, fruto de um processo muito subjetivo de criação que faz desses seus 3 documentários um diferencial na linguagem cinematográfica que ele usa. Com um olhar que foge ao lugar comum na poética, na forma na visão da realidade cremos que não dá para pensar cada um desses filmes de forma solitária. Por tomarem da subjetividade do cineasta esses filmes compõem uma espécie de orquestra temática em que Gúzman é o maestro- e como a música – ele volta várias vezes na mesma nota, ou nos vários instrumentos (imagens e temas) ao longo do tempo musical.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Andréa. **São Paulo cidade Azul: Ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980**. São Paulo: Alameda, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis, “A cidade Filmada” In: **Cadernos de Antropologia e imagem**, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, n.4, 1997.

DIDI_HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2014.

LEÓN, Christian. “Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo uma crítica decolonial dos estudos visuais” In: **Epistemologia do Sul**. v.3, n.1, p58-73, 2019.

NORA. Pierre. « Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. » IN Pierre NORA (org). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, [1984]._Vol 1 La République. pp. VII a XLII. p. XXIV.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Edusp, 2014.

O GRITO DO HOMEM EM WOYZECK, ANÁLISE DAS OBRAS DE BÜCHNER E HERZOG

Bianca de Franceschi Fiuza (PUCRS)¹

RESUMO

A história da derrocada mental de um indivíduo que, vivendo sob condições miseráveis, é levado à loucura e ao crime de assassinato é representada no texto dramático *Woyzeck*. Essa peça retrata a vida de um soldado pobre que é humilhado pelos que estão em seu entorno e que, para sobreviver, busca outros meios de obtenção de renda, sujeitando-se, por exemplo, aos experimentos científicos de um médico, de modo que, por consequência, acaba adoecendo, seja física ou mentalmente. Pode-se compreender que *Woyzeck* aborda temas como massificação e determinismo da vida humana, uma vez que apresenta um enredo em que a situação do protagonista é construída de forma tal, com tantos sofrimentos e humilhações, que suscita a percepção de que o desfecho é uma consequência inevitável para o personagem. Esse texto foi escrito pelo dramaturgo alemão Georg Büchner (s.d.) em 1836 e publicado posteriormente, em 1879. Cem anos depois, em 1979, o cineasta alemão Werner Herzog (1979) produziu e dirigiu uma adaptação cinematográfica do texto buchneriano, também denominada *Woyzeck*. Dessa forma, neste trabalho, busca-se empreender a análise da peça de Büchner e do filme produzido por Herzog, evidenciando-se aspectos que diferenciam e aproximam as duas obras, considerando-se, para isso, elementos comuns aos textos dramáticos, bem como aqueles que são próprios da arte cinematográfica. Para tanto, são utilizados, como aporte teórico, textos de autores como Magaldi (1965), Rosenfeld (1965; s.d), Hauser (1982), Baumgarten (1985), Carpeaux (2013), etc. Além disso, partindo do conceito de *horizonte de expectativas*, desenvolvido por Jauss (1979), entende-se que as obras literárias podem corresponder não apenas ao *horizonte de expectativas* do seu período de produção, mas também ao de leitores de distintos momentos históricos. Desse modo, busca-se compreender como *Woyzeck*, obra que aborda os temas acima mencionados, pode corresponder tanto ao *horizonte de expectativas* do tempo de Büchner, no século XIX, quanto, em um novo formato, o cinema, ao do tempo de Herzog, no século XX.

Palavras-chave: Texto dramático. Cinema. Literatura e cinema. Georg Büchner. Werner Herzog.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, bolsista CAPES/PROEX, Orientador: Carlos Alexandre Baumgarten, Doutor em Letras pela PUCRS e professor no programa de pós-graduação da mesma instituição.

No texto *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Hans Robert Jauss inaugura a teoria da estética da recepção, uma proposta para superar o que identifica como um “abismo entre literatura e história” (JAUSS, 1982, p.22) que existiria no campo dos estudos literários. Nesse texto, elabora seu diagnóstico de que, no decurso dos séculos XIX e XX, vinha ocorrendo certa decadência da história da literatura desenvolvida, predominantemente, com base em teorias formalistas, que priorizavam uma leitura imanente do texto literário, ou em teorias marxistas, que davam preferência à análise das obras a partir de seu contexto de produção. Jauss identifica que essas teorias, ao privilegiarem uma estética da apresentação ou produção, ignoravam a recepção e seu efeito, importante dimensão da literatura, tanto para seu caráter estético, quanto para sua função social (JAUSS, 1982, p.22).

Jauss entende que o texto visa primordialmente a um destinatário (JAUSS, 1982, p.23), portanto é pensado e escrito para um leitor, de modo que apresenta em si respostas a questões de leitores de determinado tempo (o tempo em que a obra foi produzida), ou seja, a obra corresponde a um “horizonte de expectativas” de leitores de certa época. O leitor, desse modo, recebe o texto e faz sua avaliação estética por meio da comparação com outras obras pertencentes ao contexto histórico-literário, e a partir de seu conhecimento prévio. Entretanto, como a obra literária não é concebida por Jauss como um objeto que ofereça sempre um mesmo e único aspecto de si a leitores de qualquer tempo histórico, Jauss observa que “a historicidade da literatura não repousa numa [mera] conexão de ‘fatos literários’” (JAUSS, 1982, p.24), pois a obra literária, por ter um caráter dialógico e dinâmico, à medida que é recepcionada no desenrolar da história, é sempre atualizada pelo leitor, que, pertencendo a outro tempo, a recebe de uma nova forma, atualizando assim seu significado, de acordo com o conhecimento prévio desse novo leitor e com o contexto em que este está inserido. Assim, uma história da literatura feita a partir dessa proposta da estética da recepção, poderia ser concebida, por exemplo, como uma história que apresenta obras que dialogam com leitores de distintos momentos históricos. Cabe acrescentar que Jauss entende por leitor não apenas o sujeito que lê os textos, mas também, e principalmente, aquele que faz registros sobre o texto, como o crítico, o historiador ou, ainda, o escritor, que atualiza em sua própria obra o texto já lido.

Considerando o diálogo que uma obra pode travar com leitores de épocas distintas, é possível verificar que *Woyzeck*, de Georg Büchner, escrito em 1836 e publicado em 1879, é um texto que apresenta respostas a questões relacionadas ao seu próprio tempo de produção, assim como dialoga com o tempo do cineasta alemão Werner Herzog, que não por acaso produziu e dirigiu uma adaptação cinematográfica do texto de Büchner, em 1979, cem anos após a publicação da peça do dramaturgo. A história de *Woyzeck* é a história de um soldado pobre, que para sobreviver e sustentar a família tem outros meios de conseguir dinheiro, trabalhando como barbeiro de um capitão do exército e servindo como cobaia dos experimentos de um médico. Seus únicos amigos são o soldado Andres, que pouco o entende, e Marie, moça com quem vive e tem um filho, mas que também é uma prostituta que o trai com o Tamboreiro-Mor. Além de viver e trabalhar de forma degradante, *Woyzeck* é humilhado por seus superiores, assim como pelo amante de Marie. Esse conjunto de desgraças deixa o soldado transtornado e doente, seja física ou mentalmente. O desfecho da trama se dá quando *Woyzeck*, após estar sofrendo de alucinações, assassina Marie e, embora isso não apareça de forma explícita nem no texto nem no filme, suicida-se em um lago. Desse modo, vê-se que Büchner construiu um drama que apresenta o conflito entre o homem e seu entorno social degradante, conforme explica Baumgarten (1985).

O texto de Büchner foi escrito em um período da modernidade em que o ideal iluminista já havia se difundido, o progresso científico já estava em andamento e a revolução francesa já havia acontecido, trazendo ao mundo as ideias de liberdade, igualdade e fraternidade. No entanto, essa mesma modernidade que prometia progresso e liberdade era ambígua e também mostrava um outro lado aos contemporâneos daquele tempo. No século anterior, as mudanças econômicas e o avanço da revolução industrial, que ocorria como consequência de uma evolução iniciada nos fins da Idade Média (HAUSER, 1982, p.704), são responsáveis por significativas mudanças sociais. De acordo com Hauser, no final do século XVIII, com a racionalização e mecanização da produção, se estabelece

uma situação em que há, por um lado, o poder do capital e, por outro, uma classe trabalhadora sujeita à pressão econômica e à miséria. Emerge um espírito individualista competitivo no período nomeado por Hauser como “idade da máquina” (HAUSER, 1982, p. 704). Hauser explica que a “sociedade perde a anterior diferenciação dos tipos profissionais, e, especialmente nas camadas inferiores, o processo de nivelção é tremendo”, assim, de acordo com o autor, as pessoas que vivem nessas camadas inferiores passam “a ser uma massa de ressentidos numa grande fábrica que funciona mecanicamente como se fosse um quartel” (HAUSER, 1982, p.705).

Em *A comédia do niilismo*, texto que trata da peça *Leonce e Lena*, de Büchner, Rosenfeld (s.d. p.13) aparenta posicionar-se a favor de uma leitura imanente dos textos (ou seja, de tendência formalista), negando o biografismo, quando escreve:

Evidentemente, não podemos transferir, sem mais nada, a temática e os problemas de uma obra fictícia para o nível biográfico do autor, mesmo quando sua correspondência parece confirmar a experiência real dos problemas abordados na ficção. Entre o autor e a obra medeia um complexo processo de elaboração imaginativa que assegura à obra ampla autonomia em face da experiência real do criador.

Porém Rosenfeld segue seu discurso afirmando ser evidente “que o problema fundamental do jovem dramaturgo [Büchner] decorre do trauma que lhe causou a falência do idealismo, posto em xeque pelo surto fundamentalmente materialista e mecanicista das ciências naturais de então” (ROSENFELD, s.d. p.13). Büchner fora educado, na adolescência, sob os moldes do idealismo alemão, que entrou em declínio após 1830 (ROSENFELD, s.d.), e, por isso, ele que, ainda na adolescência, exaltara a liberdade e dignidade humanas, a partir da perspectiva idealista, abraçou por fim o problema do determinismo biológico e histórico (ROSENFELD, s.d., p.13). Essa crise vivida pelo dramaturgo era a crise vivida por homens daquele período, que viram emergir ideias de liberdade e superioridade da razão humana, mas que acabaram por perceber o fracasso desses mesmos ideais, uma vez que viviam um cotidiano da vida industrializada que parecia sabotar a liberdade humana. A percepção do determinismo da vida humana, do homem como uma marionete de forças exteriores, é refletida, no texto de Büchner, como se verá à frente. Ao retratar Woyzeck, que, além de trabalhar como um soldado em condições miseráveis, também aceita ser cobaia dos experimentos de um médico em troca de um parco rendimento extra, Büchner teria escrito, conforme a posição de Carpeaux (2019, p.121), a primeira tragédia sobre um proletário na literatura moderna. Dessa forma, seria possível depreender que *Woyzeck* corresponderia, quanto a essas questões acima tratadas, ao horizonte de expectativas de leitores que vivenciaram esse período crítico da história.

Entretanto, conforme a explicação anterior, considerando o entendimento de Jauss a respeito de uma obra ser atualizada pelos leitores de outro tempo no decorrer da história, é possível identificar a correspondência de *Woyzeck* ao horizonte de expectativas do tempo de Werner Herzog. Este pode ser tomado como um leitor de Büchner que não escreveu uma crítica do drama, ou um texto literário apresentando um diálogo com *Woyzeck*, mas que registrou o texto de Büchner numa outra forma de arte: o cinema. As produções cinematográficas certamente não são literatura, nem teatro, nem fotografia, trata-se de uma nova arte, que tem como meio de expressão essencial a imagem e o movimento. Essa arte emergiu na passagem do século XIX para o XX, quando a modernidade adentrava uma nova etapa, a do desenvolvimento tecnológico, que parecia prometer novas benesses à humanidade. Entretanto, nesse mesmo novo tempo, o mundo enfrentou as duas grandes guerras e, mais tarde, a guerra fria. Na Alemanha, especificamente, foi instaurado o regime nazista, e, após esse que foi um dos períodos mais atroz do século, o país ainda foi dividido pelos soviéticos e pelos

norte-americanos, tornando-se, uma arena para a Guerra Fria (CÁNEPA, 2006, p. 312). Embora Hauser estivesse a criticar o nivelamento de ideologias no discurso dos que equiparam os movimentos que lograram poder no século XX, confirma ser possível perceber certa analogia tecnicista comum a esses poderes: “Não há, pois, nenhum maquinismo de Estado que possa passar sem os “gerentes”. Eles exercem o poder político em nome das massas mais ou menos vastas tais como os técnicos dirigem suas fábricas.” (HAUSER, 1982, p.1117).

Portanto, enquanto no século XIX já era possível ver o outro lado do projeto de modernidade, no século XX, o fracasso desse projeto se confirmou. Alguns dos problemas que aconteciam no período anterior foram intensificados no século XX. A evolução industrial, científica e tecnológica acompanhou as grandes guerras e a sujeição do homem a essa nova engrenagem do mundo, vislumbrada no tempo de Büchner, também é percebida no tempo de Herzog. Por isso, se a retratação da derrocada mental de um soldado, que sofre humilhações em seu meio social até chegar à loucura e cometer um assassinato, parece refletir o pensamento de pessoas do século XIX, as quais entendiam que o homem estava sendo subjugado por essas forças externas, pode-se verificar o mesmo com relação ao século XX.

Ao produzir o filme, Herzog foi muito fiel ao texto de Büchner, colocando-o em essência na tela de cinema, de modo que apresentou também Woyzeck como um soldado de baixa patente que sofre humilhações, exatamente como acontece no texto buchneriano. Apenas algumas cenas foram retiradas, tiveram a ordem invertida, ou foram significativamente modificadas, especialmente na parte final. Talvez uma característica do texto buchneriano tenha sido um fator facilitador dessa mudança na ordem das cenas sem que se tenha a impressão de que o cineasta tenha feito grandes mudanças na adaptação: *Woyzeck*, conforme observa Baumgarten (1985), tem cenas que pouco se relacionam umas com as outras, de modo que seria perfeitamente possível transportar a cena inicial para o meio da peça, por exemplo, sem que houvesse alteração significativa no sentido da trama (BAUMGARTEN, 1985, p.63).

Essa falta de encadeamento causal é um elemento inovador, se colocado em comparação com a construção da trama de textos dramáticos clássicos. Anatol Rosenfeld (1965), em *Teatro épico*, explica que quando considerados em uma forma pura, os textos dramáticos apresentam um encadeamento causal de ações. Entretanto, distingue os gêneros em sua acepção substantiva e adjetiva, de modo que seria possível perceber elementos próprios de outros gêneros (Rosenfeld os denomina traços estilísticos) em textos dramáticos, por exemplo. Portanto, embora o autor afirme que o drama apresenta uma sucessão ordenada de ações, assim como apresenta um tempo linear, também concorda que há textos dramáticos, esses próprios da modernidade, que não seguem essa regra, uma vez que suas cenas podem não ter um encadeamento causal e temporal. Desse modo, o texto de Büchner não apresenta uma sucessão temporal ordenada, de modo que se aproxima, nesse sentido, do cinema, pois, conforme observa Hauser, nessa arte, “certo elemento de liberdade se introduz na sucessão de seus momentos” (HAUSER, 1982, p.1129).

Embora, com relação à questão acima tratada haja uma proximidade entre o texto do dramaturgo e a obra cinematográfica, é possível identificar diferenças entre as obras, visto que são artes distintas. Herzog usou os recursos próprios da arte cinematográfica, intensificando, assim, elementos do texto que não seriam intensificados da mesma forma, se retratados no palco. No texto *A era do filme*, Arnold Hauser trata de questões relacionadas ao cinema e seu surgimento e, para isso, faz algumas comparações entre teatro e cinema. Explica que as duas artes apresentam semelhanças com relação à exploração do tempo e do espaço, mas ainda assim, são diferentes nesse aspecto. Antes

de ser aqui introduzido o comentário de Hauser, deve-se observar que o autor parece não considerar que a distinção entre texto dramático e encenação seja de tanta importância para sua argumentação, porém como observa Magaldi (1965, p.12), o texto sem a encenação não é teatro, mas o autor dramático, ao escrever, supõe a encenação, de modo que haveria correspondência entre o espaço e tempo representados no texto dramático e na encenação. Agora, veja-se o seguinte trecho em que Hauser (1982, p.1128) apresenta distinções entre cinema e teatro:

O teatro é, em muitos aspectos, o meio artístico mais semelhante ao filme; em vista, particularmente, da sua combinação de formas espaciais e temporais, representa a única analogia real com o filme. Mas o que se passa no palco é em parte espacial, em parte temporal; em regra, espacial e temporal, mas nunca um mito do espacial e do temporal, como o que se passa num filme. A diferença mais fundamental entre o filme e as outras artes é que, na sua representação do mundo, os limites entre espaço e tempo são fluidos: o espaço tem um caráter quase temporal; o tempo, até certo ponto, um caráter espacial.

Essa fluidez referida por Hauser, em parte, acontece em função de recursos como *close-up*, *slow-motion* e aceleração temporal, que não podem ser utilizados da mesma forma no palco. É usando a aceleração que na cena de abertura, muda, apenas contida de movimento, imagem e música, Herzog representa o sofrimento de uma vida quase maquinal que leva Woyzeck. O soldado aparece marchando, tendo sua marcha conduzida por um superior, que o instiga com um cassetete a andar mais rápido. A marcha é acelerada pelo recurso da câmera, de modo que confere à cena a percepção de que Woyzeck é compelido a marchar mais apressadamente do que suportaria o ser humano. Essa percepção é reforçada pelas expressões de extremo desconforto do ator, favorecidas pelo *close up*, e que evidenciam o contraste entre a humanidade do personagem e o modo como ele é tratado, como se fosse algo quase não humano.

No texto de Büchner, esse contraste aparece igualmente na primeira cena (que é também a primeira cena dialogada do filme), porém de outra forma. Woyzeck está fazendo apressadamente a barba do Capitão, quando este o repreende pela pressa. O capitão afeta um discurso sobre tempo e eternidade, de modo que o diálogo proporciona a percepção de um contraste entre a vida do Capitão e a de Woyzeck, que não teria, como se vê no decorrer do texto, tempo disponível para esses assuntos. O capitão segue seu discurso com um tom moralizador, falando: “Você está sempre tão apressado, Woyzeck! Um homem de bem não fica assim, um homem de bem, com a consciência tranquila” (BÜCHNER, s.d., p.24). O personagem, muito caricato, finge superioridade, ri-se de Woyzeck e profere do alto de sua afetação moral:

[...] Woyzeck é um bom homem... Mas (*Com dignidade.*) Woyzeck não tem moral. Moral é quanto a gente tem moralidade, entende? É uma bela palavra. Tem filho sem a bênção da Igreja, como diria nosso reverendíssimo capelão. Sem a bênção da Igreja e não é meu. (BÜCHNER, s.d. p.24).

A superficialidade do discurso do Capitão é quebrada por Woyzeck, que o desconcerta ao responder: “Senhor Capitão, o bom Deus não deixará de cuidar do pobre vermezinho, só porque não disseram “amém” antes de ser feito. O Senhor disse: Vinde a mim as criancinhas!” (BÜCHNER, s.d. p.24). Em seguida, o soldado relaciona a falta de moralidade mencionada pelo Capitão à sua condição de pobreza, menciona que os pobres têm carne e sangue, quando, então, o Capitão rebate, acusando Woyzeck de não ter virtude, trazendo ao diálogo o tema do homem reduzido à condição animal por submeter-se aos próprios desejos. Ao mesmo tempo, o Capitão orgulhosamente se auto-elogia: “Digo

sempre a mim mesmo: você é um homem virtuoso (*Comovido*), um homem bom, um homem bom” (BÜCHNER, s.d., p.25). Woyzeck responde, confirmando de forma humilde sua inferioridade: “Sim, senhor Capitão, a virtude. Eu não tenho. Sabe, nós gentinha, nós não temos virtude, nós só seguimos a natureza” (BÜCHNER, s.d., p.25), e, de modo a ressaltar a ironia do texto, assim como a superficialidade do Capitão, segue: “No entanto, se eu fosse um senhor, se eu tivesse um chapéu, um relógio e uma bengala, e se eu soubesse falar bem, então seria virtuoso, senhor Capitão. Mas eu sou um pobre coitado” (BÜCHNER, s.d., p.25). Dessa forma, o diálogo inicial apresenta de imediato as oposições homem-animal, homem-máquina, racional-irracional, que estão presentes no restante do texto, assim como no filme.

Essas oposições também aparecem nas cenas de diálogo entre Woyzeck e o Médico. Este personagem, também construído de forma caricata, coloca a saúde física e mental de Woyzeck em risco, aproveita-se da necessidade financeira do soldado para reduzi-lo a uma cobaia de seus experimentos, em troca de algum pagamento. Na passagem a seguir, presente no primeiro diálogo entre os dois personagens, o Médico repreende Woyzeck por tê-lo visto urinando na rua, o que seria uma atitude animalesca, do homem que cede à natureza:

MÉDICO -- A natureza exige, a natureza exige! Superstição, superstição medonha! A natureza! Pois eu não demonstrei que o musculus constrictor versicae está subordinado à vontade? A natureza! Woyzeck, o homem é livre, no homem se revela o individualismo da liberdade. Não ser capaz de conter a bexiga! É mentira, Woyzeck! [...] (BÜCHNER, s.d., p.29).

Em outra parte do diálogo, o Médico afeta superioridade, mentindo não estar irritado após dar um pontapé em Woyzeck. No filme, o Médico não agride fisicamente o soldado nessa cena, mas suas expressões, quando não de alegria interessada por Woyzeck como objeto de estudos, são de desprezo, raiva e superioridade. Seu trato com o soldado é de comando, e suas falas são inicialmente gritadas, contrastando com seu discurso em que se coloca como um homem racional, capaz de segurar seus impulsos e não se irritar. O trecho a seguir é parte da fala do Médico no texto de Büchner: “[...] No entanto, mijou no muro. Eu vi. (*Dá-lhe um pontapé.*) Não, Woyzeck, não estou irritado: a irritação faz mal à saúde, é anticientífica. Estou calmo, muito calmo” (BÜCHNER, s.d., p.30). Percebe-se que, com frequência, o médico trata Woyzeck como se este fosse um animal a servir-lhe de cobaia. Ele pede que o soldado se alimente apenas de ervilhas a fim de examinar o resultado de tal regime alimentar. Ao ver que Woyzeck tem uma conversação aparentemente descontraída da realidade, de modo a ser perceptível que está adoecendo, não só física mas mentalmente, o Médico comemora ao fazer o diagnóstico: “Um caso interessante. Está com uma bela ideia fixa! Ainda vai para o hospício! O Woyzeck vai ganhar um aumento se se comportar direito! Mostre o pulso! É...” (BÜCHNER, s.d.p.31). Em outro momento, o médico expõe Woyzeck pra que, de forma humilhante, seja analisado por uma turma de estudantes. O médico torna a situação desconcertante para Woyzeck, agindo como se o soldado fosse uma criatura exótica:

MÉDICO -- Coragem, Woyzeck! Mais uns dias e acabou. Tomem-lhe o pulso, meus senhores, tomem-lhe o pulso! (Apalpam-lhe a fronte, o pulso, o peito.) Por falar nisso, Woyzeck, mexa com as orelhas para que os senhores vejam! Há muito que desejo lhes mostrar: tem dois músculos que funcionam. Vamos, agora.

WOYZECK -- Ora, senhor Doutor.

MÉDICO - Animal, quer que eu lhe puxe as orelhas! Quer agir igual ao gato? Olhem, meus senhores, esta é a metamorfose do burro; freqüentemente também é a consciência de uma educação feminina e do modo de falar das mães. Quantos cabelos sua mãe já lhe arrancou, delicadamente, como lembrança? Há alguns dias eles estão tão ralos! Pois é, as ervilhas, meus senhores! (BÜCHNER, s.d., p.36.)

A oposição homem-animal também aparece na quinta cena, em que Marie e Woyzeck vão a uma feira onde há artistas apresentando-se. Ali, há atrações com animais que são, de forma irônica, comparados a seres-humanos. Em uma tenda, um apresentador faz perguntas a um cavalo, que tem seus movimentos tomados como respostas. O homem compara o animal a um sábio. Os comentários jocosos do apresentador dão a entender que a sabedoria do animal deve envergonhar o ser humano, que também age de forma animalesca. Outra atração da feira é um macaco vestido de soldado. O homem que o apresenta também desdenha da profissão de Woyzeck: “Vede a criatura como Deus a fez: nada, nada mesmo. Vede agora a arte: anda em pé usa calças e jaqueta, tem uma espada! O macaco é soldado; ainda não é muito, o mais baixo degrau da vida humana.” (BÜCHNER, s.d., p.32).

Vê-se que, além de levar uma vida de pobreza e de trabalhar de forma excessiva, Woyzeck é humilhado com frequência e tratado como se fosse um animal subjugado ao homem. Pode-se entender que, em suma, vive de forma desumana, especialmente se considerado o tratamento que lhe é dado pelo Médico. Woyzeck que era um homem anteriormente considerado bom pelos demais personagens, que tinha alguma sociabilidade, visto que tinha um amigo e uma família, passou a estar cada vez mais em solidão e a mostrar indícios de delírio. No filme, já na segunda cena, em que está com seu amigo também soldado, Andres, fica claro o delírio sofrido por Woyzeck. Em um local distante da cidade, começa a falar que algo o está perseguindo, em um momento afirma que são maçons, porém também fala numa fumaça. Olha para algumas direções e para o lago, onde ao fundo está a cidade. A câmera focaliza nessa imagem, de tons azuis e cinza, em que se vê o lago e vagamente a cidade no horizonte, conferindo à cena a impressão de que realmente há algo misterioso a ser descoberto. Entretanto, desorientado, o soldado olha para vários lugares, pisa com força por várias vezes no chão, dizendo que aquilo que supostamente o persegue está embaixo da terra e sobe à superfície. Desse modo, o espectador percebe que Woyzeck parece delirar. Andres, que inicialmente cantarolava, passa a sentir medo e, quando Woyzeck o carrega para debaixo de um arbusto, dizendo que os dois devem se proteger, Andres pergunta se Woyzeck o está ouvindo, como se entendesse que o soldado está passando por um surto. No texto, entretanto, essa cena não é tão explícita quanto ao delírio. Embora Woyzeck também expresse estar sendo perseguido por maçons, mencione a fumaça que sobe da terra etc., as falas de Andres dão vazão para que, entre outras interpretações, se entenda que ele pode estar percebendo o mesmo que Woyzeck, de modo que, nesse caso, não seria uma alucinação do soldado.

WOYZECK -- Andando atrás de mim, debaixo de mim... (*Bate os pés no chão.*) São os maçons!

ANDRES -- Tenho medo.

WOYZECK -- Que silêncio esquisito! É de parar a respiração. Andres!

ANDRES -- O que é?

WOYZECK -- Diga alguma coisa! (Olha os arredores fixamente) Andres, como está claro! Há um clarão por sobre a cidade! Um fogo anda pelo céu do qual desce um

estrondo de trombetas. Está se armando uma tempestade! Vamos embora! Não olhe para trás! (Puxa-o para dentro das moitas)

ANDRES -- (Após uma pausa.) -- Está ouvindo, Woyzeck?

WOYZECK -- Silêncio, tudo está silencioso como se o mundo estivesse morto.

ANDRES -- Está ouvindo? Estão tocando tambores. Temos que ir embora!

Entretanto, em cenas seguintes do texto, a insistência de Woyzeck de falar que algo o persegue, e posteriormente que há algo falando com ele, proporciona a confirmação de que se trata realmente de um delírio do personagem. No filme, a confirmação já é dada na mesma cena descrita acima, que é a segunda cena dialogada. Porém, as expressões de Klaus Kinski, ator que interpretou Woyzeck, conferem ao personagem o aspecto da loucura, desde o início do filme. O olhar do ator, variando entre o assustado e o grave, parece fixar-se em algo que não está presente na cena, contribuindo assim para a percepção de que Woyzeck delira.

Pode-se interpretar que sua loucura seja resultado da sujeição aos experimentos médicos, mas o trabalho excessivo e as humilhações passadas por Woyzeck podem ser entendidas também como potencializadoras de sua derrocada mental. Além disso, em ambas as obras, o que parece também agravar a situação do personagem é a traição de Marie. Por causa disso, Woyzeck é tratado com zombaria pelos seus superiores, que sabem do caso entre a moça e o Tamboreiro-Mor. Mas não são apenas os rumores que fazem o soldado desconfiar de Marie. Em uma das cenas, ele vê a moça usando brincos que não poderiam ser pagos com seu salário, depois a vê dançando com o Tamboreiro-Mor. Este também humilha Woyzeck na hospedaria, provocando-o e vencendo-o em uma luta. Depois das humilhações e da traição, Woyzeck está sozinho. Delira ouvindo vozes que o mandam cometer um assassinato e, então, mata aquela que seria seu último laço com o mundo, Marie. No texto, essa cena é breve. Após aceitar o convite de Woyzeck, os dois vão para longe da cidade, em um local próximo ao lago. A moça não desconfia da situação mas afirma estar achando Woyzeck estranho. Os dois dialogam brevemente e em seguida o soldado a apunhala. A passagem a seguir mostra o momento do assassinato:

MARIE -- Como a lua nasce vermelha!

WOYZECK -- Como uma lâmina ensanguentada.

MARIE -- O que é que você quer fazer? Você está tão pálido, Franz. (*Ele brande o punhal.*) Pare, Franz! Pelo amor de Deus! Socorro, Socorro!

WOYZECK (*Apunhala.*) -- Tome isto, e isto! Não sabe morrer? E assim! Ah, ela ainda estremece... Ainda não, ainda não? (*Apunhala mais uma vez.*) Você está morta? Morta! morta!... (*Deixa cair o punhal e corre.*) (BÜCHNER, s.d., p.53)

Após o crime, o texto continua em mais 5 cenas, algumas trazem personagens novos e uma delas, em particular, parece desconexa do todo, uma vez que não tem qualquer relação com as ações do assassinato. Noutra cena, Woyzeck volta à hospedaria, onde percebem o sangue em sua roupa. Questionado sobre isso, o soldado foge e novamente se dirige ao local onde matou Marie. Lá, encontra o punhal e o atira no rio. Depois, em desespero, começa a lavar suas roupas na água. Duas pessoas que passam pelo local ouvem barulhos no rio, como se alguém estivesse afogando-se, de modo que se pressupõe, assim, o suicídio de Woyzeck. Após isso, há ainda duas curtas cenas finais que não dão informações a respeito do soldado. Mostram apenas algumas crianças falando do crime e, por fim, um policial comentando que há muito tempo não via nada parecido.

Nessas cenas finais do filme, Herzog escolhe excluir alguns dos personagens que não faziam parte da trama nos momentos anteriores. Além dessa modificação, o cineasta escolhe, em vez do diálogo, outros recursos para montar a cena de assassinato. No momento em que Woyzeck apunhala Marie, embora o soldado fale, a cena está muda, só ouve-se a música. A câmera filma o que acontece acima da cintura do soldado, de modo que o corpo da vítima sai de focalização, pois está caído nos braços de Woyzeck, abaixo de sua cintura. Dessa forma, novamente as expressões de Klaus Kinski, um misto de terror e raiva, ficam em evidência. O recurso ao *close up* e à câmera lenta contribui para evidenciar as expressões do ator. Em entrevista publicada no livro *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema*, o cineasta é questionado sobre a cena final parecer uma encenação no teatro, uma vez que há esse momento em que não se vê claramente as punhaladas em Marie. No entanto, em resposta, Herzog observa que há uma grande diferença entre sua cena e aquelas do teatro, uma vez que utiliza recursos como a câmera lenta.

Sim, com a diferença de que o teatro não usa a câmera lenta! E o estranho é que as últimas cenas do filme mostram o local do crime, o caixão, alguns policiais que andam por ali devagar, em busca de algo, e embora os seus movimentos sejam lentos, essa lentidão é intensificada pela câmera lenta. Foi uma solução muito pouco comum e, creio, também muito boa, especialmente porque não há necessidade de a explicar no filme. (HERZOG, 2009, p.185)

Nesse comentário, Herzog também se refere à última cena do filme, que é igualmente a última cena da peça buchneriana. No texto há marcações que informam ao leitor o local em que ela se passa e os personagens ali presentes, porém, a cena é constituída de uma fala do policial afirmando que há muito tempo não via um assassinato como aquele.

Vê-se, então, que o desfecho da peça acontece com o assassinato de Marie e com a possibilidade de suicídio de Woyzeck. Porém, embora o desenlace cause impacto por ser constituído de um assassinato e um suicídio, Baumgarten (1985) observa que não há surpresa com relação ao desfecho, uma vez que, os indícios de que o crime ocorrerá estão presentes desde o início do texto, o mesmo acontece com o filme. Há falas, de Marie e Woyzeck, que associam a vítima à cor vermelha, vinculando-a simbolicamente ao assassinato. Também, em mais de uma cena, o soldado ouve vozes que o instigam a matar. Um desses momentos é quando, em conversa com Andres em um quarto na caserna, Woyzeck, parecendo alucinar, diz não conseguir adormecer porque escuta vozes que falam “[...] apunhale, apunhale! Passa por entre meus olhos como um punhal...” (BÜCHNER, s.d., p.48). Na cena seguinte, também em conversa com Andres, refere-se à Marie no passado: “[...] ela era u’a menina muito especial” (BÜCHNER, s.d., p.48).

De acordo com Baumgarten (1985), essas evidências prévias do desfecho, somadas ao não encadeamento de ações contribuem para que o texto apresente um formato distinto do formato dos textos dramáticos clássicos, mais especificamente as tragédias clássicas, que contêm um desenvolvimento constituído de um encadeamento de ações que culmina em um clímax. Entretanto, ainda que haja essa distinção do texto buchneriano com relação à tragédia, é possível pensar o trágico em *Woyzeck*. No texto *Tragédia e modernidade*, ao analisar três textos dramáticos modernos, entre eles *Woyzeck*, Carlos Alexandre Baumgarten (1985) faz um estudo sobre a presença do trágico na modernidade, considerando o que autores como Lesky, Bornheim e Staiger comentaram a respeito desse assunto. Baumgarten (1985) identifica que há em comum entre os estudos dos três teóricos a ideia de *tensão* ou *conflito*. Lesky apresenta uma noção de *contradição irreconciliável*. De acordo com Baumgarten, essa ideia de *contradição* favorece a compreensão de que o trágico está presente

não só na tragédia antiga, mas também em textos modernos, “já que na primeira o conflito situa-se no mundo divino”, enquanto na tragédia moderna “o conflito se mostra interiorizado” (BAUMGARTEN, 1985, p.50). Bornheim, por sua vez, desenvolveu a noção de conflito trágico, que estaria relacionado com a oposição entre “homem e ordem ou sentido que formam seu horizonte existencial” (BAUMGARTEN, 1985, p.50). E Staiger, entendendo que há uma interdependência entre as partes que constituem a obra, apresenta a ideia de *tensão* (BAUMGARTEN, 1985, p.50). Além disso, Baumgarten também observa que há, ainda, outro fator que aproxima esses autores, relacionado com a ideia de *situação limite*, que é também desenvolvida por Staiger (1975, p.148):

Não é trágica apenas a crise do mundo idealista mas a de qualquer mundo possível, antigo, burguês, cristão ou germânico. E com isso não nos referimos apenas à crise, mas a um fracasso irreconciliável, um desespero mortífero que não visualiza salvação.

Dessa forma, Baumgarten (1985) identifica a tragicidade de *Woyzeck*, uma vez que é possível verificar o conflito vivido pelo personagem: o homem em solidão diante de sua situação social degradante. O autor ainda observa que o motivo do texto de Büchner é a solidão humana causada pelo individualismo da sociedade capitalista (Baumgarten, 1985). Além disso, pode-se depreender que um dos temas abordados por Büchner no texto é o determinismo humano. Isso porque constrói a situação do protagonista de forma tal, com tantos sofrimentos e humilhações, que suscita a percepção de que o desfecho é uma consequência inevitável para o personagem. Essa percepção determinista do texto pode evidentemente ser contestada, uma vez que se poderia partir de um entendimento de que o homem, mesmo em condições de vida degradantes, pode escolher. Porém, a situação mental de *Woyzeck*, o assassinato e o suicídio, conforme representados na peça, parecem, com maior evidência, ser consequências do conflito vivido pelo protagonista.

Conforme já tratado neste texto, Rosenfeld comenta que Büchner viveu o conflito entre liberdade humana e determinismo. Esse foi um conflito próprio de seu tempo, uma vez que, como também já explicado, as pessoas viram o confronto entre as promessas de liberdade e progresso da modernidade e a realidade opressiva e massificadora. Esse mesmo confronto pôde ser visto no período em que Herzog dirigiu a adaptação de *Woyzeck*, quando, com maior intensidade, o projeto de modernidade se mostrou fracassado. Por essa perspectiva, é correto o entendimento de que o texto buchneriano corresponde ao horizonte de expectativas desses dois períodos históricos, de modo que pode ser representado nessas épocas distintas e em formas de arte distintas, próprias de seus tempos históricos. Como afirma Ronaldo Lima Lins, em *Literatura e cinema*, “cada época prioriza uma forma e um gênero, na multiplicidade de opções que se lhe oferecem” (LINS, 1984, p.39). Lins (1984) ainda sugere a ideia de que o cinema, filho desse período contraditório da história, embora ele próprio seja contraditório, uma vez que também é usado de forma não artística, mas publicitária e massificada, é um dos meios encontrados pelo homem do século XX para expressar sua vontade interior, que lhe grita. E é esse mesmo “grito que une o cinema à literatura” (LINS, 1984, p.46). Assim, em ambas as artes, *Woyzeck* é a expressão do grito humano diante da crise da modernidade.

REFERÊNCIAS

- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia e modernidade. **Letras & Letras**. Uberlândia, v.1, n. 2, p. 37-78. Dez., 1985.
- BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUCHNER, Georg. Woyzeck. in: Woyzeck e Leonce e Lena. Tradução de João Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Cinema novo alemão. in: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006. p. 311-330.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A história da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1980 - 1982.
- HERZOG, Werner. A transformação do mundo em música. Entrevista concedida a Grazia Paganelli. *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- LINS, Ronaldo Lima. Literatura e cinema: Ruína e construção no universo do impasse. in: KHÉDE, Sônia Salomão (coord.). *Os contrapontos da literatura*. Arte, ciência e filosofia. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 38-46.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S. A. 1965.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editôra S.A., 1965.
- _____. A comédia do niilismo. in: *Woyzeck e Leonce e Lena*. Tradução de João Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1975.
- WOYZECK. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner. *Herzog Filmproduktion*, 1979.

O OLHAR MASCULINO EM O CONTO DA AIA

Bruno Ribeiro (UNESPAR)¹

Luciana Cristina Santos (UNESPAR)²

RESUMO

Inspirado no romance distópico homônimo escrito por Margaret Atwood, *O Conto da Aia* é um seriado estadunidense ambientado em uma realidade em que os Estados Unidos da América foram atacados e desmantelados para dar espaço à *República da Gilead*, uma sociedade fundamentalista religiosa. A motivação da *Gilead* é reverter as baixas taxas de natalidade no mundo ao retornar as mulheres à função exclusiva de procriação e educação dos filhos. A *Gilead* divide as mulheres por castas e aquelas consideradas indignas de integrar a sociedade, porém férteis, são transformadas em *Aias*: mulheres cujo único objetivo é gerar filhos. O seriado é protagonizado por June, uma cidadã norte-americana sequestrada pela *Gilead* e forçada a assumir um posto na casa de um dos mais importantes Comandantes do país. Criado para a televisão, por Bruce Miller, *O Conto da Aia* ilustra o sofrimento de diversas mulheres em detalhes. Considerando que o criador do seriado é um homem, podemos teorizar que este sofrimento é enquadrado pelo aparato cinematográfico através de uma percepção masculina, que, de acordo com a teórica Laura Mulvey, comumente apresenta duas formas de olhar para o corpo da mulher: o olhar sádico-voyeurístico e o olhar escopofílico-fetichista (MULVEY, 1983), ambas pressupondo um espectador masculino e buscando escapar da ameaça de castração representada pelas mulheres em cena. Com base no conceito de olhar sádico-voyeurístico proposto por Mulvey, este artigo pretende observar a influência do olhar masculino na primeira temporada desta produção, e ponderar se o aparato cinematográfico consegue fugir do olhar essencialmente masculino quando retrata o martírio de mulheres.

Palavras-chave: O Conto da Aia. Olhar masculino. Laura Mulvey.

¹ Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), membro do GP Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo.

² Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), membro do GP Eikos: Imagem e Experiência Estética.

INTRODUÇÃO

Criada por Bruce Miller, a série estadunidense *The Handmaid's Tale* (traduzida no Brasil como *O Conto da Aia*) é baseada no romance homônimo, publicado originalmente em 1985, pela escritora canadense Margaret Atwood. A primeira temporada conta com 10 episódios e foi lançada em 2017, no serviço de *streaming* Hulu. A trama é ambientada em um futuro distópico, em que uma alarmante queda da natalidade assola o planeta. Esta crise é oportuna para a ascensão de um regime totalitário fundamentalista religioso que passa a ocupar os Estados Unidos da América, após um golpe de Estado. Nesse contexto surge a República de *Gilead*, cujas leis severas são baseadas no Velho Testamento bíblico.

Em *Gilead*, as mulheres têm seus direitos humanos negados, são divididas em castas e obrigadas a atuar em funções específicas dentro da nova organização social. A protagonista é June Osborne (Elisabeth Moss), uma *Aia*, categoria de mulheres férteis designadas a servir a elite governante com a única função de gerar filhos (através de estupro ritualizados) para seus senhores e suas esposas inférteis. Ao ser enviada para a casa do Comandante Fred Waterford (Joseph Fiennes), June passa a adotar o patronímico *Offred* (*of Fred*, traduzido literalmente como “de Fred”), indicativo de sua servidão.

Diversas outras *Aias* são mostradas ao longo da série, sendo elas as maiores vítimas das torturas físicas e psicológicas praticadas. O sofrimento da mulher é fundamental à trama. A narrativa avança a partir da exaustão das personagens femininas, perante à violência à qual são submetidas. No entanto, cabe questionar: a maneira como esse sofrimento é retratado tem a função de despertar a empatia do espectador ou de satisfazê-lo?

O OLHAR MASCULINO E A ANSIEDADE DA CASTRAÇÃO

De acordo com Laura Mulvey, o aparato cinematográfico se desenvolveu a partir da hegemonia heteropatriarcal, tendo a mulher como objeto passivo de um olhar predominantemente masculino. A autora se baseia principalmente na teoria psicanalítica para fundamentar sua crítica sobre a imagem. Dos conceitos freudianos utilizados por Mulvey, destaca-se a compreensão da mulher enquanto ameaça castradora (pela ausência do falo)³, motivo pelo qual é constantemente retratada por este olhar masculino de maneira inferiorizada, seja através da objetificação ou da punição.

O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto de fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*). (MULVEY, 2018, p. 431)

O olhar escopofílico está associado à fetichização do corpo feminino, contexto em que a ameaça castradora é contida através da objetificação. Nesse sentido o olhar (masculino) é ativo,

³ Cabe notar que seu texto “Prazer Visual e Cinema Narrativo” (2018) foi publicado originalmente em 1975. Nele a autora dialoga com o feminismo posterior aos anos 1960. A demarcação destas datas é relevante no sentido de nos ajudar a compreender o contexto da produção intelectual de Mulvey, que analisa o cinema a partir das noções cisgênero e heterossexuais próprias do cinema hegemônico.

controlador, enquanto o objeto observado (a mulher) é passivo, impotente perante esse olhar. Dentro desta dinâmica, o erotismo aparece tanto de maneira mais contida, como no culto à estrela de cinema, quanto de maneira mais sugestiva ou até explícita, como quando o protagonista observa a personagem feminina se despir. A mulher é essencial ao espetáculo visual, mas tem pouca relevância narrativa no contexto de filmes que seguem o modelo hollywoodiano. Ela, por si, não faz a trama se desenvolver, estando presente em cena apenas para ser contemplada pelo protagonista masculino, representativo do olhar do próprio espectador.

Além da fetichização associada ao erotismo, a ansiedade da castração é por vezes apaziguada através do sofrimento da mulher, seja ele físico ou psicológico. Aqui o prazer visual do espectador masculino é fundamentado em outro tipo de controle sobre o corpo feminino, submetido à culpa e à punição. Não se trata então apenas de uma conveniência narrativa para que as personagens femininas sofram, mas sim da maneira sádica-vouyeurística como esse sofrimento é retratado. Para a análise sobre *O Conto da Aia* (Bruce Miller, 2016) pretendida por esse texto, nos concentraremos especificamente nessa categoria elencada por Mulvey.

O SOFRIMENTO DA AIA

A primeira sequência do primeiro episódio de *O Conto da Aia* apresenta a protagonista, June Osborne (Elisabeth Moss) em um carro, abraçada a uma menina, sua filha Hannah. O carro acelera na direção oposta de sirenes, enquanto ambas aparentam estar assustadas. O primeiro episódio do seriado, *Offred*, foi dirigido por Reed Morano e roteirizado pelo criador do programa, Bruce Miller. A dupla reprisa suas funções nos dois episódios subsequentes, *Aniversário* e *Atrasado*. Na figura 1, June é enquadrada através do espelho retrovisor de seu carro de fuga. Um prelúdio do aprisionamento e claustrofobia que acompanharão a personagem por toda sua trajetória.

Figura 1 - June no carro de fuga



Fonte: *O Conto da Aia* (2017)

Em *O Conto da Aia*, as baixas taxas de natalidade global são a justificativa para retirar direitos fundamentais das mulheres e obrigá-las a exercer o papel de procriadoras. No caso das *Aias*, essa obrigação é executada através de um estupro ritualizado, performando sempre que a mulher se encontra em seu período fértil. Sociedade fundamentalista religiosa, a *Gilead* rejeita soluções científicas como fertilização *in vitro* – preferindo basear-se em uma interpretação literal da Bíblia

para garantir que seus homens gerem herdeiros. Esta premissa é apresentada no episódio *Offred*, que dedica dois minutos de sua duração a uma sequência ilustrando os estupros que June sofre periodicamente. A sequência traz cortes secos dos personagens em cena em primeiríssimo plano, detalhes das mãos dos personagens e uma trilha sonora religiosa, interrompida quando, em *contra-plongée*, o Comandante ejacula. June e Serena, que também participa da ação, são filmadas na altura dos olhos ou em *plongée*.

Figura 2 - O estupro ritualizado



Fonte: O Conto da Aia (2017)

A violência sexual é apenas uma das formas de agressão cometidas contra June. A *Aia* é submetida à violência física e psicológica com frequência, aplicada por outras mulheres em posição de mais influência dentro do sistema de castas da *Gilead*. No episódio *Aniversário*, aos 19 minutos e 56 segundos, Serena oferece um biscoito à June, gesto que ela deve agradecer mesmo que se sinta humilhada: ela não tem autorização para comer uma sobremesa feita para as Esposas.

Figura 3 - June ganha um biscoito



Fonte: O Conto da Aia (2017)

As Esposas dos Comandantes têm papel de destaque nesta sociedade. Em *flashbacks*, Serena é revelada como uma figura de influência na era pré-*Gilead*, parte integrante da concepção desta sociedade. Ela aparece restringindo os movimentos de June durante o ritual de estupro em *Offred*, e constantemente aplica punições físicas à *Aia*. Em *Atrasado*, terceiro episódio do seriado, June é agredida fisicamente pela Tia Lúdia e por Serena, que fica frustrada ao saber que June não está grávida. Na figura 4, Serena proíbe que June deixe seu quarto.

Figura 4 - Serena agride June



Fonte: O Conto da Aia (2017)

O episódio *Atrasado* tem outra personagem em destaque. Emily, interpretada por Alexis Bledel, é uma *Aia* designada para uma residência próxima a dos Waterford. Ela havia recebido o nome de Ofglen. Emily é presa por manter um relacionamento com uma *Martha*⁴, cujo nome nunca é revelado. Ela é obrigada a passar amordaçada por um julgamento, é testemunha do enforcamento de sua namorada e passa por uma cirurgia de remoção de seu clitóris, uma prática que a *Gilead* chama de *Redenção*.

Figura 5 - Emily testemunha a morte de sua namorada

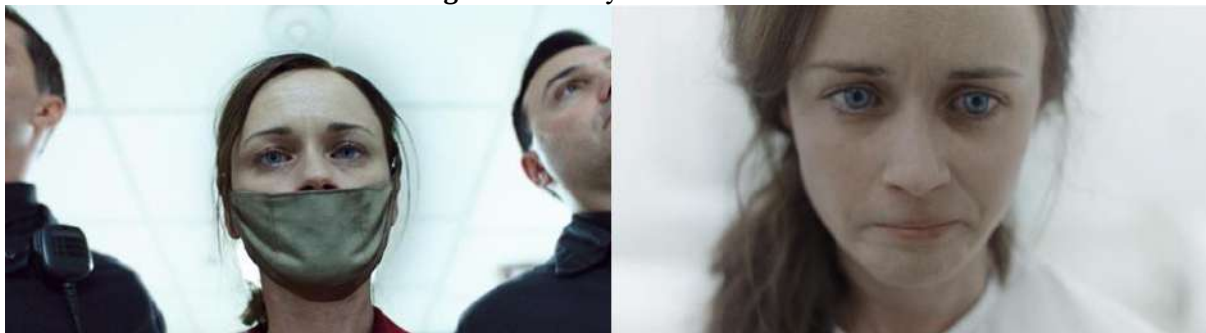


Fonte: O Conto da Aia (2017)

⁴ As *Marthas* são mulheres pertencentes à casta de servidoras domésticas na *Gilead*.

Durante todos estes acontecimentos, a personagem aparece centralizada em primeiríssimo plano, dando destaque aos seus olhos e suas expressões. Seu sofrimento emocional e físico é evidente. A figura 6 mostra a primeira e a última aparição de Emily no episódio.

Figura 6 - Emily em “Atrasado”



Fonte: O Conto da Aia (2017)

No episódio quatro, *Nolite Te Bastardes Carborundorum*, há uma inversão nos papéis atrás das câmeras. Mike Barker assume a direção e o roteiro é assinado por Leila Gerstein. *Nolite Te Bastardes Carborundorum* é uma análise do estado mental da protagonista. Confinada em seu quarto por ordem de Serena, June rememora seu passado e imagina quem teria sido a *Aia* a ocupar a casa dos Waterford antes dela. Já em sua primeira temporada *O Conto da Aia* convencionou o uso de primeiríssimos planos de June acompanhados de diferentes melodias como forma de ilustrar o estado de espírito da *Aia*. Na marca de 20 minutos, June tem uma crise nervosa ao se lembrar de sua filha.

Figura 7 - June se lembra de sua filha



Fonte: O Conto da Aia (2017)

Entre suas memórias está uma tentativa de fuga realizada em conjunto com a amiga Moira. June foi presa pouco depois e devolvida aos cuidados das *Tias*, que aplicaram punições físicas para impedi-la de andar. Em um *flashback*, enquanto a punição é executada, a câmera enfoca o rosto de June, novamente em primeiríssimo plano.

Figura 8 - June é punida



Fonte: O Conto da Aia (2017)

No episódio oito, *Jezebel*, escrito por Kira Snyder e dirigido por Kate Dennis, o Comandante leva June para um passeio em uma casa de prostituição. Para a ocasião ele depila as pernas de June, lhe autoriza usar um vestido dourado curto e maquiagem. Nick, o motorista, os acompanha e, a partir de sua perspectiva, é possível observar a incidência dos três olhares cinematográficos teorizados por Laura Mulvey: Nick observa June, seu objeto de desejo, e é observado pela câmera.

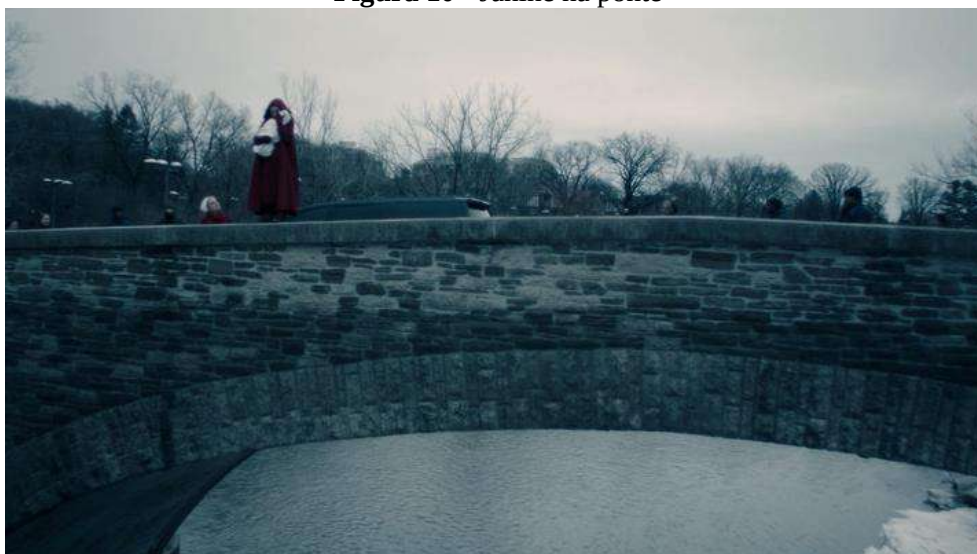
Figura 9 - June como objeto de desejo



Fonte: O Conto da Aia (2017)

O capítulo seguinte, *A Ponte*, vai destacar o sofrimento de outra personagem. Janine, interpretada por Madeline Brewer, é obrigada a deixar a casa de seu Comandante depois de dar à luz a uma menina. *A Aia* acredita que o Comandante está apaixonado por ela e lhe dará uma nova vida, e quando isso não se concretiza, ela sequestra a bebê e ameaça se jogar de uma ponte. Entre as situações que levam Janine ao desespero está o estupro ritualístico em sua nova família.

Figura 10 - Janine na ponte



Fonte: O Conto da Aia (2017)

Chamada para dialogar com a amiga, June convence a Janine a entregar a criança, mas a *Aia* acaba se jogando da ponte depois que sua filha está segura. Ela sobrevive à queda e é condenada ao apedrejamento público no episódio *Noite*. Pela recusa em executar Janine, June e as outras *Aias* são levadas pelos *Guardiões* para serem torturadas física e psicologicamente durante a segunda temporada do seriado.

Figura 11 - June observa a queda de Janine



Fonte: O Conto da Aia (2017)

CONCLUSÃO

Dos dez episódios que compõem a primeira temporada do seriado, oito foram dirigidos por mulheres e cinco tiveram seus roteiros assinados por mulheres. Esta equilibrada presença feminina resulta em uma produção que raramente fetichiza suas personagens, mas não consegue escapar do olhar sádico-voyeurístico presente na estrutura do aparato hollywoodiano. Com frequência, a violência presente em *O Conto da Aia* é infligida por e contra mulheres, apesar de a República de *Gilead* ser uma sociedade de raízes patriarcais. Aqui, as Tias e Esposas não emergem como sujeitos sexualizados ou fetichizados, e a própria natureza da história impede que elas exibam

comportamentos tradicionalmente femininos exacerbados. Será que a câmera deixa de buscar a identificação com o público masculino apenas porque o agente da ação é uma mulher?

É importante observar que, embora esteja contida pelo aparato e pela estrutura hollywoodiana, a presença de mulheres nos cargos de produção proporciona um tratamento diferenciado do corpo feminino em cena. Sequências de tortura, por exemplo, são retratadas de forma implícita. Há um destaque aos rostos destas personagens, mesmo que seus corpos sejam os recipientes destas violências. Ainda que restritas pelo contexto histórico e social, a representação feminina se beneficia da presença de mulheres atrás das câmeras.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

HANDMAIDS TALE, The. (Temporada 1) [Seriado]. Direção: Mike Barker, Kari Skogland, Reed Morano, Kate Dennis, Floria Sigsmondi. Canadá: Hulu, 2017. Streaming, cor. 10 episódios.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo” in: ISMAIL, Xavier (org) **A Experiência do Cinema**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Edições Graal, 1983, p.437-453.

OS IMBRICAMENTOS DO ENTRE: COMO OS “PARÁGRAFOS” SE INSEREM NA “TERRA VERMELHA” EM UM DOCUMENTÁRIO SOBRE A LEITURA NO MATO GROSSO DO SUL

Aline Silva Vieira (UFGD)

Hemilly Rayanne Correa da Silva (UFGD)

Juciano Rocha Professor (UFGD)
PPG Letras

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo realizar uma reflexão descritiva do processo de produção do documentário: “Entre Parágrafos e Terra Vermelha - A Leitura no Mato Grosso do Sul” produzido em 2020/2021 que possui cerca de 40 minutos de duração e está disponível no canal do *YouTube* “Pastel Escritor”. A obra conta com a participação de 17 entrevistados de várias cidades do estado e aborda diversos assuntos relacionados a experiência de ser leitor no MS. No início da produção, foi elaborado um questionário para catalogar os hábitos de leitura no MS, desde a forma de consumo de livros, os eventos literários e formas de incentivo. Foram obtidas 180 respostas, e então foram selecionados(as) e convidados(as) as pessoas que participariam da entrevista para a produção audiovisual. As gravações ocorreram nas cidades de Campo Grande e Dourados durante o período de um mês e meio. Durante o processo de edição, a carga horária para a execução do projeto se estendeu para além do planejado, pois não havia um computador com alta capacidade de processamento disponível. Concomitantemente, realizaram-se as ações de divulgação, incluindo resenhas de autores regionais (um projeto à parte que consistia em enaltecer a literatura regional), sorteios, postagens, lançamento do *trailer*, panfletagem, entre outros. Ao fim do processo, foi possível perceber que dentro da narrativa visualiza-se e expõem-se dados relevantes que surgiram a partir da aplicação e análise do questionário, como a existência ou não de bibliotecas em diversos municípios do estado e de onde parte o incentivo à leitura na vida das pessoas, seja por meio da família, de amigos ou do ambiente escolar; a valorização, existência e resistência de clubes do livro e eventos voltados para a literatura dentro do estado, e de que maneira o poder público e a escola exercem poder sobre o hábito de leitura dos cidadãos. O documentário se divide em três atos e em cada um deles é possível perceber conexões entre tudo o que foi exposto e qual a relevância de compreender as informações coletadas, além de expor a dinâmica dos hábitos de leitura no MS. Foi possível concluir que é necessário um esforço advindo do poder público para fomentar esse hábito, pois não é exclusividade do estado os baixos índices de leitura dentre a população. Aqui, no entanto, é preciso divulgar e melhorar a infraestrutura das bibliotecas já existentes, incluindo as das escolas, além do fortalecimento e criação de espaços e eventos com esse intuito. Percebe-se um esforço dos professores em incentivar a leitura, mas, além de provavelmente não acontecer da forma mais eficaz, não há uma estrutura capaz de sustentar tal incentivo; para piorar, a disciplina de literatura sequer faz parte da grade obrigatória atual.

Palavras-chaves: Literatura. Audiovisual. Documentário. Regional.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve como principal objetivo realizar uma reflexão descritiva do processo de produção do documentário “Entre Parágrafos e Terra Vermelha - A Leitura no Mato Grosso do Sul”, produzido em meio à pandemia da COVID-19 e iniciado em outubro de 2020 e finalizado em março de 2021. O documentário possui cerca de 40 minutos de duração e está disponível no canal do YouTube “Pastel Escritor”. A obra conta com a participação de 17 entrevistados advindos e/ou residentes de diversas cidades do estado e aborda uma variada gama de assuntos relacionados à experiência de ser leitor no MS.

A emergência de uma reflexão sobre a formação dos leitores nas escolas públicas brasileiras está cada vez mais evidente, compreendendo que a leitura é uma das competências fundamentais para a constituição do aluno não apenas no sentido educacional, mas também social. Em uma pesquisa rápida no *site* do INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas educacionais Anísio Teixeira), verificamos que no PISA (Programa Internacional de Avaliação de Estudantes)¹ de 2015 o Brasil encontrava-se na 59ª posição no item leitura, dos 70 países avaliados. O sistema de avaliação testa a proficiência dos estudantes em 6 níveis e, do percentual obtido pelos alunos brasileiros avaliados, 50,99% se encontravam abaixo do nível 2.

Outro sistema de avaliação bastante difundido no Brasil, também sob responsabilidade o INEP, é o SAEB (Sistema de Avaliação da Educação Básica)². Para melhor classificação, esse sistema também se utiliza de uma escala de níveis. Tais níveis são medidos de acordo com as pontuações obtidas, no entanto, o que chama a atenção são as habilidades necessárias ao aluno de acordo com cada nível. Segundo dados do *site* do Inep, no SAEB de 2015 a média do Brasil pontuou 267,1 (Língua Portuguesa, Ensino Médio), categorizando-se assim no nível 2 (250-275). Deste modo, o SAEB estipula que, para este nível, é necessário que o aluno saiba, dentre outras habilidades, reconhecer temáticas comuns em textos diferentes; identificar sentidos no uso de conjunções ou locuções conjuntivas; estabelecer características particulares em gêneros como música, tirinhas, charges, reportagens etc.

A partir dessa pesquisa, foi possível perceber a defasagem que os alunos apresentavam em relação à leitura. Assim, pensado de modo global, perguntamo-nos sobre a leitura aqui no estado do MS de modo a tentar verificar, fora do processo proposto pelo INEP, a leitura enquanto experiência. Desta maneira, organizamos e produzimos o documentário de maneira processual:

¹ O PISA é um sistema de avaliação internacional bastante divulgado, iniciado em 2000 e que se tornou referência na avaliação em larga escala no contexto mundial. Na edição de 2015 participaram do PISA 35 países membros da OCDE e 35 países parceiros. O programa aplica a avaliação de forma amostral a estudantes matriculados a partir do 7º ano do ensino fundamental na faixa etária dos 15 anos, idade em que se pressupõe o término da escolaridade básica obrigatória na maioria dos países. As habilidades avaliadas integram três áreas do conhecimento: Ciências, Leitura e Matemática. Mais informações no site: <http://portal.inep.gov.br/pisa>.

² O Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb) é um conjunto de avaliações externas em larga escala que permite ao Inep realizar um diagnóstico da educação básica brasileira e de fatores que podem interferir no desempenho do estudante. Por meio de testes e questionários, aplicados a cada dois anos na rede pública e em uma amostra da rede privada, o Saeb reflete os níveis de aprendizagem demonstrados pelos estudantes avaliados, explicando esses resultados a partir de uma série de informações contextuais. As médias de desempenho dos estudantes, apuradas no Saeb, juntamente com as taxas de aprovação, reprovação e abandono, apuradas no Censo Escolar, compõem o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb). Realizado desde 1990, o Saeb passou por várias estruturas até chegar ao formato atual. A partir de 2019, a avaliação contempla também a educação infantil, ao lado do ensino fundamental e do ensino médio. Mais informação no site <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/saeb>

questionário *online* sobre leitura no estado, construção da narrativa do documentário, procedimentos de entrevista e gravações, edições e divulgação.

Logo, foi possível perceber que, dentro da narrativa criada, visualiza-se e expõem-se dados relevantes, pontuados a partir da aplicação e análise do questionário, como a existência ou não de bibliotecas em diversos municípios do estado e de onde parte o incentivo à leitura na vida das pessoas, seja por meio da família, de amigos ou do ambiente escolar; a valorização, existência e resistência de clubes do livro e eventos voltados para a literatura dentro do estado, e de que maneira o poder público e a escola exercem poder sobre o hábito de leitura dos cidadãos.

O documentário se divide em três atos e, em cada um deles, é possível perceber conexões entre tudo o que foi exposto e qual a relevância de compreender as informações coletadas, além de expôr a dinâmica dos hábitos de leitura no MS.

METODOLOGIA

Dentro da rede social *Instagram*, existem diversos nichos, como perfis pessoais, *influencers* de maquiagem, vida *fitness* e o intitulado *bookstagram*, o nicho literário da rede social, que reúne leitores que compartilham seus livros recebidos, resenhas, opiniões sobre autores, lançamentos e adaptações literárias. Nesse contexto, insere-se o perfil “Pastel Escritor”, criado em 2014, lugar de nascimento do documentário.

Partindo da percepção pessoal deste nicho, foi possível entender de que maneira os leitores, minoria no Brasil, comportam-se em relação aos livros: no *Instagram*, há um movimento de valorização de livros nacionais; no entanto, essa valorização estende-se principalmente a livros escritos ou publicados por autores e/ou editoras do sudeste brasileiro. Este trabalho compreende, portanto, as respostas dos questionários, a parte teórica que possibilitou a reflexão sobre o documentário (NICHOLS, 2005; RODRIGUES, 2007) e os procedimentos utilizados para sua construção como produto de divulgação.

O questionário on-line

Com a percepção dos nichos na plataforma do *Instagram* em mente, o desenvolvimento do projeto audiovisual sobre a leitura no Mato Grosso do Sul foi iniciado. Pensou-se em um questionário como a melhor maneira de obter dados sobre a leitura dentro do estado. Dividindo-se em quatro partes: Dados Pessoais, com seis questões; Hábitos de Leitura, com cinco questões; Incentivo, com quinze; e Ser leitor no MS, com sete.

Por conseguinte, buscando catalogar os hábitos de leitura em Mato Grosso do Sul, as questões foram direcionadas para identificar aspectos como incentivo à leitura, comunidades leitoras presentes no estado, além da experiência pessoal de cada entrevistado que se dispôs a responder. Para esse trabalho foram selecionadas as questões mais relevantes para elaborar essa reflexão.

A partir dos dados coletados, foi possível decidir qual era o melhor gênero cinematográfico a seguir e quais seriam possíveis entrevistados. Vale ressaltar que o questionário foi pensado para que pessoas com o hábito de leitura respondessem, logo, os dados são atravessados por esse recorte. Desta coleta de informações, obtivemos 180 respostas e, para a construção do documentário, contamos com 17 entrevistados. A seguir, destacamos algumas das questões e respostas que refletem informações importantes para a compreensão da experiência leitora no MS.

Em relação ao incentivo, destaca-se a questão “Você obtém/obteve incentivo à leitura por parte da escola?” que teve como resposta os seguintes resultados: Sim (67,2%), Não (19,4%) e Não sei/não lembro (13,3%).

Quando questionados sobre como se dava esse incentivo, obtivemos as seguintes respostas: “1. Leituras bimestrais e projetos literários.”, “2. Tínhamos livros obrigatórios para ler a cada bimestre. Não é o melhor incentivo, mas pra mim funcionava.”, “3. Nas aulas de literatura, etc.” “4. Na escola tínhamos uma aula por semana de leitura, e isso fazia a gente a pegar gosto pela leitura.”

Pode-se observar por meio desses dados, que a instituição escolar tem um papel muito importante quando se fala sobre o incentivo à leitura. Assim, os projetos literários, a disciplina de literatura e as leituras obrigatórias fizeram parte da formação educacional e sociocultural desses indivíduos, revelando a pertinência das formas de fomento para a construção do sujeito leitor.

Sobre outras fontes de incentivo, acentua-se a questão “Você conhece clubes, grupos, *influencers* digitais ou algum outro tipo de maneira de interação sobre livros no estado?”, que obteve as respostas de Não (47,8%), Sim (45%) e Não sei (7,2%), o que revela uma expressiva contribuição da *internet* no estímulo à leitura. Ao pensar no número total de respostas, 180, portanto, é passível de reflexão que quase metade deste total não teve acesso a informações sobre grupos de leitura ou similares.

Questões como a anterior, por conseguinte, destacam ainda mais a falta de comunidades leitoras e a solidão do leitor sul-mato-grossense, o que é reiterado pela próxima questão: “Fale livremente sobre a sua experiência como leitor no estado do Mato Grosso do Sul, caso deseje.”, cujas respostas mostraram que a ausência de bibliotecas públicas e eventos literários impactam a experiência, enquanto que a participação em clubes de leitura manifesta-se como uma participação positiva. Acentuam-se, também, as respostas acerca da precariedade dos sebos dentro das cidades mais interioranas, além do preço elevado de livros novos nas livrarias.

Foi possível fazer um mapeamento de quantas e quais bibliotecas existem e/ou existiram dentro de municípios como Campo Grande, Dourados, Maracajú, Três Lagoas e Itaporã; no entanto, o contato com a maioria delas mostrou-se irrealizável; a maioria dos números de telefone não existiam e, nos que era possível completar a ligação, o telefonema geralmente era ignorado. Em relação aos autores sul-mato-grossenses, formou-se uma lista com mais de oitenta nomes. Cadastramos as informações de contato de cada um para que fosse possível enviar uma mensagem de forma individual convidando-os a divulgar sua obra.

Pensando o audiovisual

Dentro das linguagens artísticas possíveis para expressar e levar as informações desejadas, o audiovisual foi a que pareceu mais adequada, levando em conta a facilidade de acesso (por meio da *internet*), sem a necessidade de deslocamento até locais físicos (por conta da pandemia do novo coronavírus). Além disso, na contemporaneidade, é muito mais comum que se assista algo do que se leia (KRESS; van LEEUWEN, 2001); nesse caso particular, também era mais eficiente utilizar o vídeo do que imagens.

A linguagem de documentário, dentro do audiovisual, também era mais adequada, visto que a ideia era trabalhar com relatos pessoais intercalados com os dados obtidos na pesquisa e graças ao questionário. Por se tratar de um retrato palpável da realidade, essa estética apresentava-se como a mais apropriada.

Um filme que se propõe a retratar a realidade social apresenta certos elementos de adaptação por se constituir como uma ‘reconstrução’ ou um recorte de um determinado episódio, fato ou momento da vida social. ‘Se documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos’. (NICHOLS, 2005, p. 47).

Para RODRIGUES (2007), “... a produção de um filme se refere a tudo que envolve fazer um filme incluindo seu planejamento e captação dos recursos.” (p. 67). Em vista disso, durante o processo, seguiram-se fases de produção muito semelhantes às propostas por esse autor (Figura 1), mudando, quando muito, a ordem de seus acontecimentos.

Figura 1 – Organograma das fases de produção



Fonte: RODRIGUES, 2007, p. 105.

Para ele, a produção cinematográfica “[...] abraça na sua totalidade e em profundidade a arte, o belo, a objetividade, a percepção, a inteligência, a sensatez, a sensibilidade e a criatividade do homem.” (*idem*). Por isso, a escolha de realizar uma obra audiovisual pareceu clara e certa, visto que a partir dela seria possível captar tudo aquilo que fosse desejado, compondo as cenas e entrevistas da maneira mais correspondente à construção narrativa almejada.

Procedimentos desenvolvidos

Para todo o processo de produção, foi elaborado um plano de biossegurança e a compra de diversos materiais para a proteção dos entrevistados e da equipe, visto a pandemia da COVID-19. Dentre as gravações externas, esperava-se acessar as bibliotecas públicas mencionadas nas respostas do questionário, entretanto, a maioria delas estava fechada devido à pandemia do coronavírus.

Durante o período de edição, a carga horária para a execução do projeto se estendeu para além do planejado, pois não havia um computador com alta capacidade de processamento disponível. Concomitantemente, foram realizadas as ações de divulgação, incluindo resenhas de autores regionais que além da produção de postagens envolvendo sorteios, postagens, lançamento do *trailer*, panfletagem até o produto final: o documentário.

A execução acabou dividindo-se em dois projetos: "Entre Parágrafos e Terra Vermelha: A Leitura no Mato Grosso do Sul", o documentário curta-metragem; e "Capivarinha", que se consistiu em ler e divulgar autores sul-mato-grossenses identificados no questionário. Para a realização das ações de divulgação, foi pensado um cronograma que envolveu o projeto “Capivarinha” em nossas redes sociais, usando a *hashtag* “#LiteratosMS”. No *Instagram* @pastelescritor_, foi elaborada uma ampla divulgação, em sua maioria via *stories*, onde foi explicado o projeto e o objetivo a ser alcançado por ele.

Durante os meses de janeiro e fevereiro de 2021, foram realizadas postagens no *feed* com resenhas e/ou comentários sobre livros de autores regionais, exaltando a importância e relevância de valorizar a nossa regionalidade, além de apresentá-los para o restante da comunidade leitora nacional que nos segue. Foi utilizado, assim, para aumentar o alcance das postagens, o recurso do engajamento pago.

Ainda em janeiro, o material físico de divulgação (panfleto, marca-páginas e pôster) foi enviado para gráfica, viabilizando o início da panfletagem em Campo Grande, Dourados. Despacharam-se alguns materiais pelos Correios – para cidades do interior do MS e outros estados – para que, assim, a divulgação se tornasse o mais ampla possível. Optamos por uma gráfica *online* pois os orçamentos das gráficas sul-mato-grossenses se mostraram impraticáveis para nosso projeto, visto que o orçamento para divulgação estava mais focado em engajamento *online*.

Por meio do *Instagram*, ocorreram dois sorteios como estratégia de promoção para permitir que as pessoas pudessem conhecer a produção do documentário e a literatura regional. O primeiro sorteio envolveu dois livros do Sá Junior – *Só não disse...* e *Soubecoisas Sobrecoisas* –, uma caneca com o logotipo da “Capivarinha” e os marca-páginas de divulgação.

Figura 2 – A Capivarinha



Fonte: Entre Parágrafos e Terra Vermelha. Autoria: Larissa Paines Pestana.

No segundo sorteio, realizado no dia 8 de março, associamos o dia das mulheres, a representação feminina que permeou inconscientemente o documentário e uma estratégia para fazer as pessoas assistirem e re-assistirem o documentário: solicitamos que as pessoas encontrassem pistas, referências literárias populares que estão presentes na obra, para pudessem concorrer ao sorteio de oito livros escritos por mulheres, dentre eles, dois escritos por autoras douradenses.

Para além, alguns veículos de comunicação regionais foram contatados, por meio de mensagens via e-mail e *Whatsapp*, comunicando sobre a produção do documentário e a relevância que ele poderia ter para a cultura e para a representatividade feminina. Diante disso, matérias sobre o documentário foram publicadas em diversas plataformas digitais. Ademais, um programa televisivo exibiu, no dia da mulher, uma reportagem enfatizando a relevância dessa produção perante a cultura sul-mato-grossense e na valorização de trabalhos efetuados por mulheres dentro do estado do Mato Grosso do Sul.

Após a estreia, o documentário foi exibido na mostra LAB, produzida pelo Casulo - Espaço de Cultura e Arte, em Dourados, de forma remota. As produtoras foram convidadas para exibir o documentário e falar sobre o projeto no SESC Cultura de Campo Grande no evento *Entre parágrafos*

e pixels e o vereador Ronilço Guerreiro concebeu às autoras uma moção de congratulação pela Câmara de Vereadores de Campo Grande visto que, por meio do documentário, promoveram a cultura e a literatura local. Atualmente, o endereço eletrônico para acesso do documentário segue disponível na guia de links do *Instagram* do “Pastel Escritor”, permanecendo acessível no canal do *YouTube*.

DISCUSSÃO E REFLEXÃO

Esse trabalho contou com diversas etapas e um curto período de tempo para a sua elaboração e finalização. Entretanto, foi possível levantar várias discussões a respeito do tema, seja a partir do questionário e entrevistas: como o acesso à literatura, as diferentes visões sobre o ser leitor; ou sobre a perspectiva das produtoras, como o acesso a bibliotecas, uma compreensão mais ampla a respeito dos sujeitos leitores. Portanto, buscamos dialogar sobre essas discussões.

Reflexões a partir do questionário

Mediante a leitura das respostas obtidas, algumas percepções puderam ser feitas: há uma urgente necessidade da ampliação das bibliotecas, sejam essas públicas em espaços independentes, como as municipais e/ou estaduais, ou aquelas dentro das escolas; privadas abertas à população, como as do SESC; ou comunitárias, como a Gibiteca em Campo Grande. Essa necessidade existe pois, para ler, é necessário primeiramente o acesso ao livro de forma democrática e facilitada.

Há, também, a imprescindibilidade do incentivo a espaços, eventos e outras iniciativas literárias, pois a criação de uma comunidade literária é essencial para a difusão da leitura. Como seres essencialmente sociais, como dito por Aristóteles (1997), as pessoas buscam o compartilhamento de interesses; sem pessoas para dialogar acerca da leitura, é muito provável que haja um desânimo em relação à prática. Propiciar chances desse compartilhamento deve ser prioridade das esferas familiar, escolar e governamental.

Essas iniciativas também são excepcionalmente relevantes quando se trata de apresentar o universo literário para aqueles que o desconhecem, assim como a escola e a família desempenham um papel determinante nesse quesito. Mesmo quem ainda não é, efetivamente, um leitor de livros de forma assídua pode se interessar pela atividade por intermédio de eventos e/ou iniciativas literárias, como um clube do livro.

Reflexões a partir da produção

Durante o processo de edição, a carga horária trabalhada por dia se estendeu para além do planejado. Não havia um computador com alta capacidade de processamento disponível, como já indicado, o que impedia a agilidade na adição de efeitos visuais e renderização gráfica. Em detrimento do pouco tempo, foi necessário realizar adaptações para agilizar o tempo, como pedir comida pronta várias vezes ou manter-se trabalhando por mais de dezesseis horas.

Executar um documentário com poucos equipamentos, equipe reduzida e durante a pandemia do novo coronavírus já é um desafio por si só. Produzir um documentário sobre leitura, um assunto já desvalorizado dentro da realidade brasileira, num estado como o Mato Grosso do Sul, que está longe de ser um polo de referência para o assunto, foi uma tarefa excepcionalmente difícil, mas extremamente enriquecedora e gratificante, muito embora produzir arte no país e no estado também não sejam fáceis.

CONCLUSÃO

Para Jorge Dubatti, entramos no tecnovívio (2020), pois estamos saindo do convívio, do corpo a corpo, para entrarmos numa relação convivial por meio da tecnologia. Com o isolamento provocado pelo espalhamento da COVID-19, a inserção no tecnovívio se intensifica. Dessa maneira, a importância das artes, como a leitura e o audiovisual, intensifica-se e se revela ainda mais essencial. Assim, é possível ressaltar inclusive a importância dessas linguagens para além do entretenimento, sendo possível explorá-las para a disseminação de conhecimento, tal qual sua capacidade de gerar reflexões na população acerca dos deveres do poder público.

Percebe-se um esforço dos professores - do Ensino Básico e do Ensino Superior - em incentivar a leitura, mas não há uma estrutura capaz de sustentar tal incentivo; para piorar, a disciplina de literatura sequer faz parte da grade obrigatória atual. Refletir sobre o tema e se informar sobre políticas públicas voltadas para fomentar a leitura se faz essencial.

O processo de produção do documentário, considerando todas as variáveis já citadas, foi uma experiência repleta de aprendizados, seja nos aspectos técnicos relacionados à produção; seja em relação a conhecer as particularidades do Mato Grosso do Sul, trazendo à luz projetos que têm contribuições incríveis, bem como espaços e instituições que ainda podem melhorar.

Por fim, constatou-se que se faz necessário um esforço advindo dos poderes administrativos para fomentar o hábito da leitura, pois não é exclusividade do estado do Mato Grosso do Sul os baixos índices de leitura dentre a população. Aqui, no entanto, é preciso divulgar e melhorar a infraestrutura das bibliotecas já existentes, incluindo as das escolas, além do fortalecimento e criação de espaços e eventos periódicos com esse intuito.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Política**. 3 ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília - UNB, 1997.

DUBATTI, Jorge. **Experiencia teatral, experiencia tecnovivial**: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. Revista Rebento. São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan - jun 2020.

Entre Parágrafos e Terra Vermelha: A Leitura no Mato Grosso do Sul. VIEIRA, Aline Silva. SILVA, Hemilly R. C. da. *Youtube*. Publicado em 08/03/2021. 41min19s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5cJQd6ygJWQ&t=346s> >. Acesso 14 de Setembro de 2021.

ESCALA SAEB. Edu Academia. Disponível em: < <http://academia.qedu.org.br/prova-brasil/454-2/> >. Acesso em 14 de Setembro de 2021.

KRESS, Gunther.; VAN LEEUWEN, Theo. **Multimodal Discourse**: the modes and media of contemporary communication. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2001

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário: um outro cinema**. 1 ed. Campinas: Papirus, 2011. 432 p.

PISA - **Programa Internacional de Avaliação de Estudantes**. INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Ministério da Educação. Disponível em: < <http://portal.inep.gov.br/web/guest/pisa> >. Acesso em 15 de Setembro de 2021.

PISA 2018 - **Revela baixo desempenho escolar em leitura, matemática e ciências no Brasil**. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira - INEP, 2019. Disponível em: < http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/pisa-2018-revela-baixo-desempenho-escolar-em-leitura-matematica-e-ciencias-no-brasil/21206 >. Acesso em: 15 de setembro de 2021.

PISA 2015; SAEB 2015. INEP - **Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira**. Ministério da Educação. Disponível em: < http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/inep-apresenta-resultados-do-saeb-prova-brasil-2015/21206 > . Acesso em 10 de setembro de 2021.

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SAEB - **Sistema de Avaliação da Educação Básica**. INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Ministério da Educação. Disponível em: < <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/avaliacao-e-exames-educacionais/saeb> >. Acesso em 15 de Setembro de 2021.

PERCEPÇÃO E IDENTIDADE NO CORPO ARTISTA

Alex Fabiano Alonso (UFMS)¹

Eluiza Bortolotto Ghizzi (UFMS)²

RESUMO

O tema do ensaio em questão foi desenvolvido inicialmente para a disciplina Linguagem, Identidade e Decolonialidade/PPGEL-UFMS. Nele busca-se compreender conceitos como identidade e corpo e a sua relação com a arte. Entende-se identidade como representação, participante dos sistemas culturais, e não como essência, concordando assim com Tomaz Silva (2014), Néstor Cancline (2005) e Stuart Hall (2005). Os conceitos de corpo e percepção desenvolvidos por Maurice Merleau-Ponty (2011), em sua fenomenologia, são adotados para entender as realizações do corpo nos processos de construção de identidade. Integram esses processos as relações de alteridade com o mundo, com o *outro*, essenciais para a compreensão do Eu, conforme o filósofo Franklin Leopoldo e Silva (2010). Nas relações mediadas pelo corpo entre o Eu e o *outro*, entre identidades e diferenças, questões de hierarquia e poder se estruturarão como forma de garantir privilégios dentro das sociedades. Surge aqui o “corpo artista”, termo cunhado pela pesquisadora Christine Greiner (2005), como uma contracultura, em que os artistas, percebendo a dupla função do corpo, de ser para si e ser para o *outro* (interno/ externo), se utilizarão de seus corpos como uma forma de desestabilizar tais estruturas sociais, consideradas hegemônicas. Para conduzir essa reflexão utilizou-se de revisão bibliográfica, bem como de obras de arte inseridas dentro dos *gêneros performance, body art e happenings*, em que o corpo se torna inevitável. Como resultado, pôde-se perceber que, em face das relações de identidades e diferenças, a ética surgirá como sendo uma forma essencial para se garantir a diversidade.

Palavras-chave: Corpo. Representação. Arte.

¹ Acadêmico: mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS – linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos.

² Orientadora: doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS.

INTRODUÇÃO

Este ensaio³ busca compreender conceitos como identidade e corpo na relação com a arte, bem como o meio cultural em que somos acometidos. Neste sentido, o corpo se torna uma importante forma de potência latente para compreender a si próprio e compreender o *outro*. Com a modernidade no início do século XX, os artistas percebem a dupla função do corpo, enquanto um meio possível de se afirmar internamente e externamente ao se comunicar com a alteridade do mundo, e buscam desestabilizar as estruturas sociais, indo na contracultura.

No caminho dessa discussão, Maurice Merleau-Ponty (2011) dirá que a percepção se torna fundamental para compreender tal corpo e suas realizações. A pesquisadora Christine Greiner (2005) compreende, dentro de uma teoria Estética, que a percepção nos sensibiliza, pela linguagem visual/corporal, as impressões de um mundo percebido pelo artista. O uso consciente desses processos torna possível a experiência compartilhada da visão do artista sobre o mundo, convidando outras pessoas a se abrirem para estas novas significações. É importante ressaltar que, assim como o artista, a percepção de mundo das pessoas em seu dia a dia é necessária para seu reconhecimento identitário e politizado, pois, estando essas pessoas inseridas em uma cultura, repleta de crenças e simbologias, representações impostas de identidades convencionais e convenientes poderão ser interpeladas no jogo de poder que se disputa entre os grupos sociais.

A seguir, são trabalhados os conceitos de Tomaz Silva (2014), Néstor Cancline (2005), Stuart Hall (2005), Katia Canton (2014), etc. - os quais mobilizam temas cruciais como cultura, linguagem e representação -, juntamente com questões do corpo e percepção a partir de Merleau-Ponty (2011). Ao mesmo tempo, se tenta fazer dialogar as ideias desses autores com as relações entre artista e corpo produzidas por meio da arte.

IDENTIDADE E SEUS PROCESSOS: CORPO E ARTE

Um caminho para se compreender a identidade é aquele feito por muitos artistas⁴ através do corpo. Afinal, esta é a nossa condição de *ser* e de *perceber* a realidade. O fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty (2011) compreende que o corpo é o radical de todos os significados, o pivô do mundo. Ter um corpo, para ele, é imergir neste mundo, “[...] é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, *juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles*”. Também, “[...] neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122, 126, grifos nossos). A professora e PhD em artes Katia Canton (2014) relata que os corpos, a partir da modernidade do século XX, têm aparecido em movimentos de arte como *performances*⁵, *body arts* e *happenings*, sendo, para além de uma forma de expressão, um modo de questionar identidades e certezas.

³ Produzido primeiramente para a matéria de Linguagens, identidade e decolonialidade do PPGEL/ UFMS, ministrada pela professora doutora Fabiana Pocas Biondo Araújo.

⁴ Embora tratemos mais precisamente do artista visual neste ensaio, acreditamos ser lícito dizer artistas de um modo geral.

⁵ *Performance* aqui é compreendido como um gênero artístico e não no sentido de performatividade das identidades como no conceito operativo da linguagem, visto por exemplo em Judith Butler. O crítico de arte Jorge Glusberg (2013) remonta sua origem já na antiguidade, porém emerge enquanto gênero consolidado dentro das Artes Visuais na década de 1960. É um gênero artístico híbrido entre teatro e dança, tem o corpo como suporte da obra, tendo uma importância simbólica e um poder ritualístico. Não tem local mais apropriado para ser realizada, é uma obra de caráter efêmero e, a menos que estejamos presentes no momento de sua execução, teremos acesso apenas aos registros da obra em fotografias ou vídeos.

Ainda segundo Merleau-Ponty (2011, p. 135), tomamos o corpo como um objeto, muitas vezes por ver suas partes, “[...] meu corpo visual é objeto nas partes distanciadas de minha cabeça, mas, à medida que se aproxima dos olhos, ele se separa dos objetos, arranja no meio deles um quase-espaço ao qual eles não têm acesso”. Isso porque há um desarranjo ao tentarmos situar o corpo e o espaço no nosso campo de visão. No entanto, o corpo não pode ser um simples objeto no mundo, como todos os outros que nos rodeiam, até mesmo porque, estes nós podemos abandonar e nosso corpo não nos larga. O corpo é a forma essencial pela qual se pode projetar e ansiar na vida, ele existe conosco. Assim também compreende a psicanalista Maria Rita Kehl (apud CANTON, 2014, p. 24), para ela:

[...] existe um paradoxo interessante, porque dizemos sempre “meu corpo”, como se existisse um eu em algum lugar externo ao corpo que é dono desse corpo, porque não existe nenhum eu em nenhum outro lugar que não seja o próprio corpo. Quer dizer, o eu é o corpo.

Seria razoável, então, pensar o corpo não “[...] como objeto do mundo, mas como meio de nossa comunicação com ele, ao mundo não mais como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência, presente sem cessar, ele também, antes de todo pensamento determinante” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 136-137), pois “só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 114). Nesse âmbito, a percepção é fundamental, considerando que por ela o corpo apreende informações manifestadas no mundo. A “percepção das qualidades se inscreve no cosmos da existência em que afetos e valores se misturam no percebido” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 110), possibilitando a minha individualidade e subjetividade.

A identidade é então construída a partir da percepção de nossas experiências no mundo, mediante a elaboração e desenvolvimento de nossos projetos, historicamente situados no convívio com o *outro*. Pensar a nossa identidade é fazer uma profunda reflexão sobre nossa própria existência, pois somos inconclusos e estamos em contínuo movimento existencial. E nesse sentido, o corpo que é o *ser* no mundo percebe através dos órgãos sensoriais e cria uma ideia de si ou do que poderia ser e, assim, aplica em seu *ser* que, conseqüentemente, reflete no corpo, principalmente na maneira de se portar politicamente ou, de um modo geral, em suas ocorrências. Dentro do espaço artístico, a pesquisadora Christine Greiner (apud CANTON, 2014, p. 25) considera o corpo desestruturante, uma expressão que considera o “corpo artista”:

Assim como a atividades sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para nossa sobrevivência. Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas, dessa experiência, necessariamente arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operados de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco se tornará inevitavelmente presente.

O filósofo Franklin Leopoldo e Silva (2010, p.18) diz que “A identidade está profundamente relacionada com o Eu ou a consciência de si”, mas que também é “[...] ao mesmo tempo a tentativa de conhecer o outro”. Isto porque, o Eu que percebe a alteridade do mundo, ao construir uma

identidade em conformidade com o que vive, precisa conhecer o *outro*, porque ele não pode representar aquilo que não conhece, e tão pouco ele possui uma essência dada antes de sua existência. Logo, suas características, como ser engraçado, é uma representação daquilo que ele viu no *outro*, atribuindo-se daquilo.

Tanto artistas, quanto pessoas em seus cotidianos, não podem imaginar, projetar ou representar (de uma forma abstrata [identidade] a uma forma material [obra]), sem se apoiarem na realidade. Em meio a tantas marcações identitárias (homem, mulher, branco, negro, brasileiro – marcadas muitas vezes pela condição do corpo), nós só podemos nos afirmar dentro delas, percebendo-as primeiramente no *outro*, no mundo, naquilo que é externo a nós. Visto que, nós não podemos construí-las sozinhos, elas são símbolos participantes da estrutura cultural. Ser mulher, por exemplo, para além de uma característica fisiológica, é um papel social definido pelo que se espera de dentro de um determinado grupo ou sociedade, em termos de gosto, crenças, comportamento, deveres etc.

Percebe-se, então, que não existe uma identidade previamente determinada, pois na trajetória de nossa vida, “[...] que deveria ser de autorrealização, o sujeito depara com a existência de outros, ou seja, de outras liberdades, de outros projetos, de outras intenções que procuram, igualmente, realizar-se” (SILVA, F. 2010, p. 25). Para Silva, F. (2010), o *outro* é um agente modelador do Eu, pois sua presença é forte e se impõem diante de nós, constituindo-nos, definindo-nos e atribuindo-nos predicados que não possuímos sem essa interação. Nessa relação, o *outro* tem o papel principal ele vem antes do Eu. E, assim, nos fazemos outros em função dos *outros*, pois vivemos em sociedade. Em a *Armadilha da identidade*, o paquistanês nascido nos Estados Unidos, Asad Haider, doutor em história, nos conta sobre suas contradições ao tentar compreender sua identidade enquanto um adolescente que vivia dividido entre Karachi (PK) e sua cidade natal na Pensilvânia (EUA). “A identidade, paradoxalmente, parecia ser determinada a partir de fora – ou talvez mais que isso: parecia não determinada” (HAIDER, 2019, p. 23). Ele ainda afirma que havia uma pressão dos *outros* para que ele se posicionasse e se manifestasse a partir de uma identidade fixa, em que ele não poderia ser meio paquistanês e meio estadunidense, mas integralmente um desses.

No contexto da identidade em suas representações contemporâneas, Stuart Hall (2014) nos lembra que ela “[...] torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2014, p. 12-13). Para este autor:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2014, p. 13).

É desta forma também que Haider (2019), citando Deleuze, irá compreender a identidade por meio da ideia de que “tudo é partida, mudança, passagem, salto, *daemon*, relação com o exterior” (DELEUZE apud HAIDER, 2019, p. 25, grifos do autor); percebendo, desse modo, que a identidade se constrói “em palavras, sons, música, arquitetura” (HAIDER, 2019, p. 27), ou seja, através da cultura e seus símbolos. É lícito dizer que identidade é uma construção social, uma convenção, em

um movimento de fora para dentro. O PhD em educação, professor Tomaz Tadeu da Silva (2014) nos elucida ao dizer que tanto as identidades, quanto suas diferenças, são atos de criação linguística, e que por não serem elementos da natureza, devem ser ativamente produzidas. Eu só preciso me afirmar enquanto brasileiro, porque existem *outros* que não o são. E neste parâmetro, identidade e diferença se tornam inseparáveis, bem como, marcadores para simbolizar o que se é. Há um longo processo de relação entre identidade e diferença, mas cabe destacar aqui que ambos os conceitos não convivem harmoniosamente, mas em um campo hierárquico, onde são disputados, conforme Silva (2014, p. 81), que ainda acrescenta:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relação de poder.

É neste contexto que se insere a pressão social sofrida por Haider para que ele tomasse partido ao se identificar com um dos países onde viveu e construiu laços na adolescência. Existe um desequilíbrio social (mais do que isso, claro) entre gêneros, classes, raças, etnias, nacionalidades etc., que não são respeitados ou que não são considerados como um problema a ser resolvido. É cômoda a situação de algumas identidades hegemônicas (homem, branco, cis, hétero, classe média alta) e tomadas como fixas, de perpetuarem o seu *status* e seus privilégios dentro destas sociedades. Segundo Nestor García Canclini (2005, p. 46):

A cultura é o cenário em que adquirem sentido as mudanças, a administração do poder e a luta contra o poder. Os recursos simbólicos e seus diversos modos de organização têm a ver com os modos de auto-representar-se e de representar os outros nas relações de diferença e desigualdade, ou seja, nomeando ou desconhecendo, valorizando ou desqualificando. O uso restrito da própria palavra *cultura* para designar comportamentos e gostos de povos ocidentais ou de elites – a “cultura europeia” ou “alta” – é um ato cultural pelo qual se exerce o poder.

No que se refere às produções artísticas na arte contemporânea, Canton (2014, p. 24) explica que o corpo assume os papéis de sujeito e objeto, sendo ele mesmo a obra. Como consequência, obra e corpo aparecem “mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica”. Essas produções terão um tom politizado, na busca por desestabilizar aqueles que estão no poder. Nos anos 1960 e 1970, a cubana Ana Mendieta foi uma das precursoras dessa arte do corpo, ritualizando-o e abrindo um debate sobre vida, morte e transcendência. A feminista norte-americana Hannah Wilke criou vaginas em cerâmica, enquanto performava. Ela ainda discutiu padrões de beleza por meio de duas obras - *Brushstrokes* e *Intravenus* -, quando descobriu um linfoma. No primeiro ela se utilizou do próprio cabelo como pincel, já que ele caía devido ao tratamento quimioterápico. No segundo fotografou o próprio corpo no hospital, estando próxima da morte, indo, deste modo, contra a idealização dos corpos, como na proposta de Greiner com o “corpo artista”.

A iraniana Shirin Neshat, na obra *Unveiling* (Revelação), mostrada na Figura 1, registrou seu corpo em fotos, enquanto usava um *chador* (um meio termo entre *hijab* e a *burka*, sendo o primeiro mais aberto e o último totalmente fechado), com o texto da poetiza Forough Farrokhzad em seu rosto, criando assim, uma nova instância para o véu, debatendo a identidade feminina e a história de discriminação da mulher no islã. Neshat se questiona se é o corpo ou o véu que lhe permite

experienciar o mundo, já que o tecido se torna mediador da alteridade. Percebe-se aqui, a relação de poder entre o homem e a mulher na cultura iraniana, também vista em outras sociedades.

Figura 1 – Instalação *Unveiling*, Nova Iorque, 1993.



Fonte: Christie's

O britânico Marc Quinn criou autorretratos moldando o próprio corpo a partir de seu sangue congelado. O processo envolve um molde em gesso e, a partir deste, um em silicone, que depois é enchido com 10 litros do seu próprio sangue. A ideia do artista é colocar em evidência as relações de dependência, em especial, sua dependência alcoólica. Por se tratar de uma escultura congelada, ela depende da geladeira que a expõe em uma caixa de vidro, necessária para continuar existindo, conforme mostrado na Figura 2. É notório em sua obra o uso do autorretrato, presente também ao longo da história da arte com Rembrandt (1606-1669), Van Gogh (1853-1890), Gustav Courbet (1819-1877) entre outros, como forma de discorrer sobre identidade e corpo. As formas e qualidades presentes na obra são indícios de seu próprio corpo, além do sangue que é literalmente parte sua. A escultura traz à tona a discussão sobre o corpo como representação do *ser*, sobre a não separação entre corpo e consciência, ambos tomados como o Eu indivisível.

Figura 2 – *Self*, Londres, 1991 e presente.



Fonte: Site Marc Quinn.

A sérvia Marina Abramović buscou colocar seu corpo em situações de risco e exaustão como forma de incitar debates sobre sexualidade, dor, vida, longevidade e cultura. Em uma de suas *performances* mais emblemáticas, *Rhythm 0*, a artista se pôs à disposição do público junto a 72 objetos dispostos em uma mesa, na galeria de Nápoles (Itália). Se responsabilizando por todos os atos, a artista transformou seu corpo em um objeto que podia ser mudado de posição, beijado, despido, acariciado, maltratado e assediado (e tudo aconteceu). Um dos objetos mais polêmicos da obra era um revólver contendo uma única bala, o qual foi apontado para ela por um senhor e, depois, colocado em sua mão virado para seu próprio rosto. Marina declara que, de uma forma geral, se sentiu violada com as atitudes que na maioria das vezes buscavam exercer o poder dado por ela, contra si mesma. Ainda registra que as pessoas se tornam extremamente violentas quando estão em uma posição de poder. E isso revela suas identidades, que se constroem em ideologias e atitudes, somadas à sua posição social.

A brasileira Priscila de Rezende, sentada em uma calçada, lavou panelas com seu próprio cabelo, na tentativa de nos sensibilizar sobre a estética negra e o racismo. A *performance*, que se chama *Bombril* (ver Figura 3), faz uma clara referência à marca de palha de aço líder de mercado e, ao mesmo tempo, ao uso do nome da marca como expressão pejorativa, que compara o cabelo crespo à forma e à aspereza do utensílio de limpeza. Nota-se, por meio da obra, a crítica à hierarquia presente na cultura, que valoriza ou desvaloriza as identidades que fogem daquela considerada com hegemônica (homem, branco, cis, hétero, classe média alta), marginalizando assim todas as outras.

Figura 3 – *Bombril*, Minas Gerais, 2013.



Fonte: Galeria Cena em Quadros, acervo de Guto Muniz

Por fim, Priscila Davanzo propõe constantes transformações em seu corpo, como as tatuagens de manchas de vaca que fez por todo o corpo, na tentativa de discutir sobre a superficialidade da condição humana. Sua *performance* *As vacas comem duas vezes a mesma comida* (iniciada em março de 2000), ilustrada na Figura 4, reflete a falta de profundidade humana e expõe sua insatisfação com a própria espécie. Em uma tentativa de desestabilizar as certezas.

Figura 3 – *As vacas comem duas vezes a mesma comida*, 2000 e presente.



Fonte: Revista digital Performatus

CONCLUSÃO

Percebe-se, por meio deste estudo, a complexa condição do corpo como possibilidade de existir e de realizar-se, de empenhar-se em projetos de vida. Nessa perspectiva, ressalta-se a importância das ações empreendidas pelos artistas ao se posicionarem a partir de suas marcações identitárias, em obras que são o próprio corpo, o próprio *ser*. Obras que estão tanto situadas em um tempo e um espaço, quanto marcadas pela condição geográfica e pelo período histórico em que esses artistas vivem suas adversidades, confrontam questões políticas de suas épocas como forma de mexer com a estrutura sociocultural, contrapor-se às tentativas de fixar identidades, ao compromisso de perpetuar privilégios dentro de hierarquias que se mantêm pela relação de disputa entre identidades e diferenças, entre o Eu e o *outro*. E neste sentido, este “corpo artista” só pode se mobilizar perante as objeções de uma cultura que é alteridade, porque percebe através de seus sentidos as manifestações do mundo. O corpo artista, é aquilo que se envereda na contramão da cultura, desestabilizando certezas e imposições. Busca-se, então, por uma ética que respeite o espaço de múltiplos corpos que carregam suas identidades diversas. E, é por meio das obras apresentadas aqui, além de tantas outras espalhadas pelo mundo, que podemos ver o empenho desses artistas em nos implantar dúvidas e fazer refletir, contribuindo cada vez mais com a democratização das sociedades e nos revelando práticas de poder que precisam ser cessadas.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor García. A cultura extraviada nas suas definições. In: **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 35-53.

CENA EM QUADROS. Disponível em: <http://cenaemquadros.com.br/produto/bombril/>. Consultado em setembro de 2021.

CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. (Temas da Arte Contemporânea).

CHRISTIE'S. Disponível em: <https://www.christies.com/>. Consultado em setembro de 2021.

FREY, Tales. "Priscilla Davanzo: A Arte de Avacalhar com o Corpo Imaculado". **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**: Raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A arte e o mundo percebido. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Cap. 6. p. 55-66.

MERLEUA-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.

PERFORMATUS. Disponível em: <https://performatus.com.br/perfil-de-artista/priscilla-davanzo/>. Consultado em setembro de 2021.

QUINN, Marc. Disponível em: <http://marcquinn.com/artworks/self>. Consultado em setembro de 2021.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **O outro**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012. 62 p. 13 v. (Filosofias: o prazer de pensar).

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

QUANDO TRÊS MULHERES PECAM: A TRANSCRIÇÃO DO SILÊNCIO FEMININO

Nathalia Flores – UFMS¹

Edgar Cézar Nolasco – UFMS²

RESUMO

Este trabalho busca fazer uma leitura comparatista de cunho biográfico entre o filme *Persona*, de Ingmar Bergman (1966) e a crônica *Persona*, de Clarice Lispector (1968). Nesse sentido, pretende-se ressaltar como o cinema influencia na literatura e na escrita crítica feminina. Desse modo, ensejo realizar uma aproximação de cunho biográfico que vise ressaltar os pontos comuns entre as personagens do filme com a escritora Clarice Lispector. Bem como, valorizar a linguagem cinematográfica e seu diálogo com o objeto literário. Ao que cerne a metodologia teórica abordada, me valerei dos conceitos engendrados por Haroldo de Campos acerca da noção de transcrição, por compreender a importância de seu estudo para a teorização que estou pretendendo tecer. Buscarei responder como Clarice transcreve o silêncio de Bergman por meio de sua escrita, ademais, como os dois artistas escrevem suas vidas por meio da transcrição artística utilizando linguagens distintas. Também utilizarei os conceitos propostos por David Bordwell e Kristhin Thompson (2013) e Susan Sontag (1987) para que eu possa trabalhar melhor a importância da construção narrativa cinematográfica em diálogo com a literatura de Lispector. Por fim, me valerei dos conceitos propostos por Silviano Santiago (2011) e por Benedito Nunes (1976), acerca do ofício criativo presente em Clarice e consequentemente no diretor Sueco, para estreitar por meio da linguagem, essa relação entre as personagens mulheres presente em cada obra.

Palavras – chave: Cinema. Literatura. Transcrição. Narrativas.

¹ Mestranda em Estudos de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

² Doutor, Professor titular na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

DA TRANSCRIÇÃO: DO CINEMA À LINGUAGEM LITERÁRIA.

[...] para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo. (CAMPOS, 2004, p.35)

De antemão, devo deixar claro que este artigo visa em partes responder as questões imbricadas na análise de duas obras artísticas distintas, uma cinematográfica e outra literária. Tendo isso em mente, compreendo que a transcrição proposta pelos irmãos Campos se constrói enquanto conceito chave para a discussão que estou propondo. Nesse sentido, a pergunta primordial se baseia em: como a transcrição está presente nas obras do sueco e da escritora judia?

Na esteira dessa indagação, a transcrição funcionaria como outrora chamou Campos: “uma concepção do traduzir como *re-criação*” (CAMPOS, 2013, p. 85), no caso das obras aqui analisadas, temos de um lado o longa metragem *Persona* (1966) do diretor sueco Ingmar Bergman e do outro lado, a crônica de Clarice Lispector, inspirada no filme e também intitulada *Persona*. Para fazer um panorama geral acerca das duas narrativas, a primeira obra conta a história de uma atriz famosa Elizabet Vogler (Liv Ullmann) que emudece após sua última atuação em palco, a partir de então instaura-se o silêncio como única forma de representação das subjetividades da personagem.

Ao polo oposto de Vogler, vê-se a personagem da enfermeira Alma (Bibi Andersson), encarregada de cuidar de Elizabet ao contrário da personagem emudecida, a enfermeira vê sua maior forma de expressão na linguagem falada, não conseguindo ficar em silêncio e nem lidar com o silêncio de sua paciente. Ao longo da trama, as emoções se intensificam decorrente da mudez instaurada e da convivência entre as duas personagens.

Dado o exposto, na crônica de Clarice Lispector, vê-se a linguagem literária, a narração em primeira pessoa do que parece ser uma história cotidiana da própria autora, versa sobre os significados implicados na palavra “pessoa”, a qual é lembrada por ela por meio do filme de Bergman. Clarice deseja ensaiar o que é necessário para se tornar uma “pessoa” em sociedade, no sentido mais bonito da palavra, uma boa pessoa, um cidadão exemplar, representar o papel, vestir a máscara.

Dito isso, passo à análise conceitual das duas obras por meio da transcrição e da forma fílmica em diálogo com a literatura, Bordwell e Thompson afirmam que o filme é um: “todo feito de forma particular, possuindo organicidade, utilizando técnicas concretas de expressão e historicamente situado.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 20). Tendo em mente esse todo de sentido que é o filme, vejo que a obra de Bergman não se exclui da regra, apresenta técnicas concretas e uma organicidade ímpar para compreender o porque do silêncio se instaurar na obra.

O fato é que pelo filme ser esse mundo particular, uma análise que compare somente as duas obras que elenquei não basta, empobreceria ambas as produções. Norteio-me pelo conceito proposto por Campos por justamente compreender a transcrição como algo a mais que a simples tradução ou comparação. Traduzir nos termos de Campos é recriar, traduzir com criatividade. É a partir disso que compreendo como Clarice transcria, recria e traduz criativamente a obra de Bergman em sua crônica, pois o texto não existiria sem o longa inicial.

O texto da autora funciona como uma passagem da linguagem fílmica para a literária, nesse sentido, Clarice ingere e transcria *Persona*, adiciona elementos próprios de seu estilo e subjetividades, cada uma das linguagens específicas ao seu modo. Se em *Persona* vemos o emudecimento de Elizabet

Vogler sem explicações, em Clarice vemos transcrita em literatura uma possível solução para a mudez da personagem principal, pondera a autora:

Também emudeci ao sentir o dilaceramento de culpa de uma mulher que odeia seu filho, e por quem este sente um grande amor. A mudez que a mulher escolheu para viver a sua culpa: não quis falar, o que alivaria o seu sofrimento, mas calar-se para sempre como castigo. (LISPECTOR, 1968, p. 79)

Antevejo uma vez mais o gesto criativo da tradução, a autora busca um meio de interpretar o silêncio da personagem de Bergman, viver a culpa em silêncio, culpa de não amar o filho, no longa vemos Alma dizer para Elizabet que sua mudez decorre da impossibilidade de amar seu herdeiro, Clarice demonstra como isso a afetou, fazendo com que ela também ficasse muda. No frame a seguir, pode-se observar a figura de Alma olhando para Vogler enquanto fala da impossibilidade do amor pelo seu filho.

Figura 1 – Frame do filme *Persona*. Monólogo de Alma direcionado a Elizabeth acerca de seus sentimentos para com o filho. Fonte: Zapping Blog



Com base no exposto acima, compreendo na esteira de Bordwell e Thompson que as peças que compõem um filme se “relacionam entre si de forma específica e deliberada, a fim de exercer um efeito sobre o público.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 21). No caso desta cena em particular, o cineasta monta as peças de forma a permitir observar as expressões faciais de Elizabeth enquanto escuta o monólogo de Alma. Em uma noção tradutora criativa/transcritora pode-se influir que a crônica de Lispector funcionaria como a espectadora desta cena, pela afirmação do fragmento já citado, ao assistir o filme a autora compartilha dos sentimentos de Elizabeth, o dilaceramento e a culpa a fazem emudecer. Emudece mas vê sua parte representada por meio da escritura.

Para Bordwell e Thompson, “se você busca entender um filme, está envolvido em um processo de crítica” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 600) desse modo, compreendo que o trabalho delineado até aqui funciona como uma crítica, por empreender conceitos e sensibilidades únicas a duas obras. Não estou buscando somente entender o filme de Bergman do ponto de vista cognitivo,

mas sim poder fazer relações entre ele e outras artes, como evidenciado pela crônica de Clarice. Voltando a crítica central de que a autora transcria a obra do diretor Sueco. Campos afirma que “o tradutor tem, portanto, de um operar um virtual ‘desocultamento’, uma ‘remissão’, no sentido salvífico da palavra [...] tem de pôr a manifesto o ‘modo de re-presentação’, de ‘encenação’, o ‘modo de intencionar’, ‘o modo de significar’ (CAMPOS, 2013, p. 99)

Com base nas elucubrações de Haroldo de Campos, na esteira de Benjamin, quero entender o papel da transcrição presente na crônica clariciana como um modo de encenação e de re-presentação das próprias subjetividades da autora. Uma intenção de ressignificar o silêncio da obra de Bergman. Em sua escrita, Clarice transcria a mudez e discorre sobre os significados da palavra *persona*, a recria de forma criativa pela tessitura de seu texto.

Nesse sentido, reitera Campos: “na caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial [...]” (CAMPOS, 2013, p. 104). Por fim, o trabalho feito por Lispector pode ser também entendido enquanto transcrição, porque não se trata de uma tradução fiel e superficial do filme, mas, trata-se da criação de outra obra, dificultosa e complexa, a qual integraria uma das partes do filme de Bergman e da própria escrita clariciana.

O DRAMA DO SILÊNCIO E A ENCENAÇÃO DAS MÁSCARAS

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta (LISPECTOR, 1968, p. 80)

Ser uma pessoa é, assim possuir uma máscara; e em *Persona* ambas as mulheres usam máscaras. A de Elizabet é sua mudez. A de Alma, sua saúde, seu otimismo, sua vida normal [...] no decorrer do filme, as duas máscaras se rompem. (SONTAG, 1987, p. 146)

Como exposto pelas epígrafes elencadas, nesta parte do trabalho pretendo demonstrar como o silêncio se torna uma linguagem em ambas às obras aqui estudadas. No filme “*Persona*”, vê-se o silêncio para além da linguagem, a mudez metamorfoseada em um personagem. Na esteira das afirmações á cima, percebo que o silêncio utilizado pelos autores, funciona como uma máscara, por extensão um recurso do próprio estilo de cada um, ao seu modo Bergman e Clarice utilizam o silêncio para dissertar sobre o que de fato está envolto nas duas obras, a encenação das máscaras, a forçosa interpretação de papéis para se viver em harmonia na sociedade.

Tendo como base tudo o que foi teorizado acerca da transcrição, vejo que a linguagem do silêncio utilizada pelos autores é responsável por transcriar as máscaras, as encenações e os problemas decorrentes da própria atuação da ordem da vida. As aflições, os sentimentos mais vis, as angústias, a culpa. Todos esses sentimentos são demonstrados em maior e menor grau nas duas obras. Na primeira vemos o emudecimento completo da personagem, cansada de encenar, de ser atriz de sua própria vida. Na segunda, vemos a máscara utilizada pela escritora para demonstrar suas sensibilidade, o silêncio em Clarice é transcrito por sua literatura. Como afirma Benedito Nunes em *O dorso do tigre* (1976):

Wittgenstein escrevia, no fecho seu *Tractatus Lógico-Philosophicus*, que devemos silenciar a respeito daquilo sobre o qual nada se pode dizer. Clarice Lispector rompe com esse dever de silêncio. O fracasso de sua linguagem, revertido em triunfo, redundando numa réplica espontânea ao filósofo. Podemos formular assim a réplica que ela deu: “é preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio”. Resume-se nessa resposta o sentido existencial de sua criação literária. (NUNES, 1976, p. 139.)

Na esteira do que afirma Nunes, infiro que a literatura de Clarice é a responsável por não a emudecer por completo, como fizera a personagem de Bergman. Lispector fala sobre as encenações das máscaras em sua crônica, fazendo o contrário do filme do diretor sueco, o que a obrigaria ficar em silêncio. Contudo, apesar da literatura de Clarice obter uma resposta ao silêncio existencial de Vogler, ela também se insere enquanto performance de uma máscara. A máscara da escrita, que o escritor utiliza para que suas obras encontrem seu devido lugar na sobrevivência, na transcrição do biográfico e na narração das sensibilidades.

Pautando-me uma vez mais nas elucubrações de Nunes: “Não nos contentamos em viver; precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-la e dizer mesmo em silêncio, para nós mesmos aquilo em que nos vamos tornando”. (NUNES, 1976, p. 132- 133.) Compreendo que a inquietação decorrente do silêncio nas duas obras, vem do cargo existencial de ser, de ter que encenar. Uma vez que se compreende o fardo da existência e do ser como um todo, frustra-se e como Elizabet Vogler, emudece. Nesse sentido, afirma Lispector:

Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se alta como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é (LISPECTOR, 1968, p. 80)

De fato, as duas obras compartilham do ideário de representação por meio das máscaras, compartilham também a mudez decorrente do fato da existência estar fadada a encenações. O que de fato é pertinente, é denotar como a linguagem falada se torna incapaz de expressar os sentimentos e por conseguinte, faz com que a melhor saída tanto para Clarice Lispector quanto para Elizabet Vogler seja adotar máscaras, como a mudez e a escrita.

Susan Sontag afirma em seu ensaio: “Persona, de Bergman” (1987), que o mutismo no filme assume uma carga psíquica e moral, compreendo desse modo que ele se torna um personagem da atriz muda, decorrente da incapacidade da linguagem verbal de representar os sentimentos escondidos no interior de Elizabet. Como afirma a autora:

Não se trata de Bergman ser pessimista quanto à vida e à situação humanas – como se fosse uma questão de ter certas opiniões –, mas, ao contrário, de que a qualidade de sua sensibilidade, quando ele é fiel a ela, tem um único tema: as profundezas que consciência pode mergulhar. (SONTAG, 1987, p. 153)

Compartilho do mesmo pensamento de Sontag, não acredito que o diretor Sueco seja pessimista, contudo sua obra é de uma complexidade existencial tamanha. O todo que compõe os filmes de Bergman necessita de muita atenção, as imagens, o silêncio, o uso estético da violência física, psíquica e moral. Todos os elementos são de extrema necessidade para que o filme se transforme em um todo de sentido completo. Acerca disso, pondera Sontag: “Bergman é o mais moderno dos artistas; e o cinema, o abrigo natural daqueles que suspeitam da linguagem [...] diante da palavra, alojado na sensibilidade moderna” (SONTAG, 1987, p. 153)

À guisa de conclusão, o silêncio nas obras de Bergman e Clarice versa sobre a incompreensão da linguagem falada e da encenação de máscaras, as quais cada um ao seu modo utiliza para viver. As “personas” dos autores aqui elencados demonstram a falta de uma linguagem plena que dê conta de explicar essa grande narrativa que é a vida.

CONCLUSÃO: ENTRE SILÊNCIOS, MÁSCARAS E MULHERES.

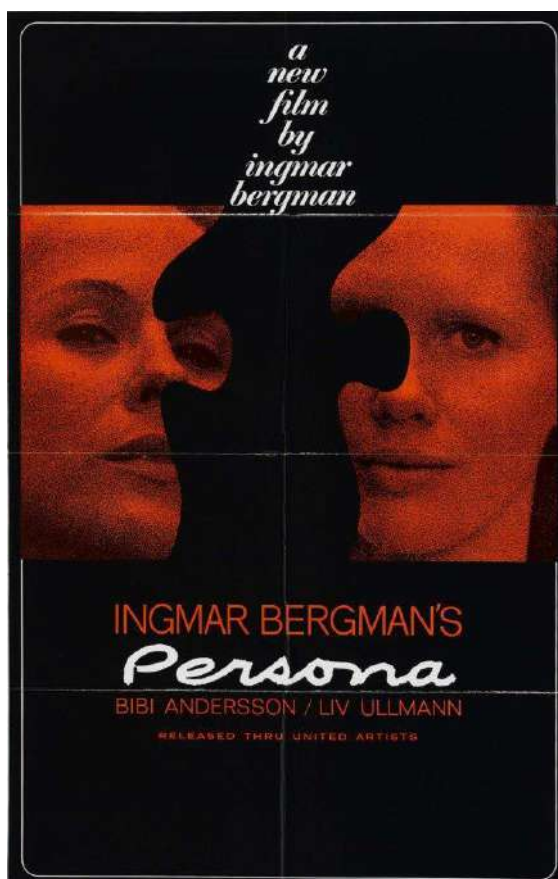
A crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. (PIGLIA, 1999, p.118).

Para encerrar este trabalho, procurei demonstrar uma forma de crítica que esteja atrelada ao fazer biográfico. Denotar como as vidas são transcriadas através das grandes formas fílmicas e literárias. Contudo, também compreendi que meu trabalho enquanto crítica biográfica está baseado no que Bergman outrora chamou de persona. Minha escrita é meu modo de dizer o que o silêncio clariciano me obriga. Assim como posto por Ricardo Piglia, escrevo sobre minha vida, sobre minhas próprias máscaras enquanto penso estar escrevendo de dois autores distintos.

O que de fato tenho em comum com ambas as personagens estudadas aqui é que: somos mulheres, o peso e carga existencial estão sobre nós de maneira ímpar. Assim como Elizabet Vogler, também enceno meu papel de pesquisadora, de crítica biográfica e de mulher. Como a crônica de Clarice, possuo minhas máscaras e escolho a que melhor se molda ao meu rosto, também desejo ser uma pessoa, uma mulher, que venceu uma luta e que pertence à humanidade.

Bergman e Clarice Lispector ao seu modo são ambos geniais, transcriam vidas em suas obras e tratam de temas da profundidade da consciência humana. Não facilitam o trabalho para seu leitor/espectador. Quero encerrar com a imagem de um dos cartazes de *Persona*, em que vemos os rostos de Persona (Vogler) e Alma como partes de uma máscara. Vê-se a mudez, a encenação, a complexidade do existir e ser mulher no mundo. A complexidade do deixar representar papéis, e como em Clarice, o complexo aparato de sua escrita.

Figura 2 – Cartaz do Filme *Persona* de Ingmar Bergman. Fonte: Pinterest.



As máscaras estão presentes no ofício criativo do cineasta e da escritora, vestir essa máscara é mentir e representar o papel que lhe foi designado pelo gênio da vida. Acerca deste ofício de criar e consequentemente de mentir, Silviano Santiago afirma: “E a tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a verdade poética.” (SANTIAGO, 2011, p. 23). De uma maneira ou de outra, os dois autores dizem a verdade por meio da interpretação de seus respectivos papéis.

Finalmente, observo na imagem o fardo existencial de ser mulher, vejo vidas transcriadas em cinema, em literatura. O bios que acompanha e é inseparável da obra, as máscaras da mudez que como para Clarice: “a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer.” (LISPECTOR, 1968, p. 80). O mutismo não mente, as palavras sim, o escritor sim, mente por meio dessa rede complexa de máscaras que é a escrita. Aqui somos Elizabeth, Alma, Clarice e Nathalia. Mentirosas, femininas, por vezes mudas, nessa rede de relações. Compartilhando sentimentos, transcriando vidas por meio da arte, do gesto criativo e da crítica.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David ; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. São Paulo; SP, editora USP, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004

LISPECTOR, Clarice. Bichos. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. 2004 - Editora: Companhia das letras.

SANTIAGO, Silviano. “Meditações sobre o ofício de criar”. Revista gragoatá. v. 16 n. 31 (2011): Cruzamentos interculturais. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33045>> acesso em Nov. 2020.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1987.

REFLEXÕES TEÓRICAS E RELATO DE PROCESSO DO DOCUMENTÁRIO “FRONTEIRAR”

Juliana Tonin (UNILA)

RESUMO

O presente trabalho é o desdobramento de reflexões feitas a partir da produção do documentário “Fronteiras”, que foi rodado nas cidades gêmeas de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero. Experienciar a fronteira como mulher é um dos pontos motrizes na confecção deste material de audiovisual, pois o documentário é atravessado entre as questões referentes às representações das mulheres fronteiriças, registrando o modo como as mulheres da fronteira criam sua narrativa acerca do que é ser mulher na fronteira e de como elas se percebem. Ao produzir um material audiovisual de cunho educativo que visa abrir reflexões acerca destes temas, de modo a contribuir no âmbito da criação de outras imagens e narrativas sobre a fronteira e sobre a mulher fronteiriça a centralidade do tema é reforçada pela equipe técnica, propositalmente formada exclusivamente de mulheres, o que faz que seja explícita a forma como será abordado o tema da construção da narrativa audiovisual. Partindo de uma pesquisa de material bibliográfico, foi feita uma investigação teórica que criou um diálogo com as dimensões discursivas propostas no documentário e que corroborou com a reflexão sobre a história das mulheres fronteiriças por um viés feminista. Para isso trago os conceitos articulados por PERROT (2013), DOURADO (2002) e LOPES (2006). O artigo também coloca os conhecimentos provenientes do cinema e suas reflexões teóricas com os autores clássicos como NICHOLS (2005), em diálogo com KRONIS (2008) e LOPES (2006). A partir da experiência na fronteira, buscar entender os atravessamentos produzidos nas relações de gênero deste “entre-lugar”, enquanto construções territoriais e sobretudo discursivas, de ordem cultural, econômica, religiosa, política e intercultural. Para isso, o artigo trabalha com os conceitos de fronteira propostos por OSÓRIO (2010); MULLER (2000; 2016), em conjunto com as problematizações que HALL (2015) coloca sobre as identidades na contemporaneidade. Colocar a fronteira no centro do estudo revela uma possibilidade de investigação em novas dimensões da organização humana atual; sendo um objeto de estudo complexo que exige uma constante redefinição de seus conceitos e de suas problematizações. Portanto, neste artigo busca compreender como essas mulheres constroem e reconstróem suas identidades nesse lugar, articulando essas vozes subalternas e silenciadas, com novas formas de pensar e repensar vários aspectos da vida fronteiriça.

Palavras-chave: Mulheres. Fronteiras. Feminismo. Audiovisual.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o intuito de descrever o processo das reflexões contidas no trabalho de audiovisual que está em fase de desenvolvimento e que tem o empenho de trazer à tona as diferentes narrativas das mulheres que vivem na fronteira de Ponta Porã/Pedro Juan Caballero. Parte do interesse neste estudo advém da minha experiência em residir desde 1998 na cidade de Ponta Porã, fronteira seca e cidade gêmea¹ da cidade de Pedro Juan Caballero, no Paraguai. Os primeiros estranhamentos de se viver na fronteira influenciaram a construção da minha subjetividade, e ainda se mantém dentro de mim esses primeiros questionamentos acerca do modo como se vive na naquele espaço. Não pretendo de forma alguma negar que exista criminalidade na fronteira, de forma que intento enfocar uma outra dimensão de experiência do mesmo espaço. Por ter vivido grande parte da minha vida por aquele espaço e percebido que existe uma série de elementos culturais e naturais invisibilizados, a importância histórica do local e de trocas interculturais que eram simplesmente apagadas e constavam inexistentes para a grande maioria das pessoas.

Experienciar a fronteira como mulher também é um dos pontos motrizes na confecção do material de audiovisual, pois o documentário é atravessado entre as questões referentes às representações das mulheres fronteiriças, que são percebidas no imaginário masculino não só como diferentes, mas inferiores. Por conseguinte, o processo de produção do documentário “Fronteirar” foi construído de uma forma crítico-reflexiva, registrando o modo como as mulheres da fronteira criam sua narrativa acerca do que é ser mulher na fronteira e de como elas se percebem. Partindo destas inquietações, o presente artigo pretende discutir um referencial teórico que dialogue com essas dimensões discursivas e que corrobore com a reflexão sobre esses temas. Com a construção desta narrativa em audiovisual, criar a possibilidade de uma narrativa contra hegemônica, dando visibilidade às memórias e histórias das mulheres fronteiriças.

A linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar com movimento ou não, filmar de perto ou de longe, de determinados ângulos, determinados planos, que serão montados em uma determinada ordem, sendo um processo de manipulação tanto para o documentário como para a ficção. De acordo com a produção cultural de cada tempo, vão-se formando novos termos, conceitos e palavras que são mais ou menos precisas para definir o universo do qual se refere. No caso do documentário, existe a discussão sobre a estrutura narrativa, no sentido de diferenciar a produção audiovisual entre a ficção e o documentário.

Esses documentários usam o molde mágico da verossimilhança sem recorrer abertamente ao artifício, como faz o cineasta contador de histórias. Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. É indispensável que o documentarista reconheça o que realmente está fazendo. Não para ser aceito como moderno, mas para produzir documentários que correspondam a uma visão mais contemporânea de nossa posição no mundo, de modo que possam emergir estratégias políticas/formais efetivas para descrever e desafiar essa posição (NICHOLS, 2005, p. 50).

¹ De acordo com a o que coloca a pesquisadora Lia Osório, “Neste conjunto de aglomerações na linha de fronteira são as cidades-gêmeas que devem ser destacadas, isto é, aqueles núcleos localizados de um lado e outro do limite internacional, cuja interdependência é com frequência maior do que cada cidade com sua região ou com o próprio território nacional” (OSÓRIO, 2010, p. 66)

Este debate entre ficção e documentário é fonte para uma série de estudos do cinema, sendo que os limites entre um e outro são configurados e deslocados conforme a visão e entendimento que cada época traz sobre vários termos, como realidade, verdade, e intenção que é posta no filme. De acordo com Bernadet (1980), a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. “O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNADET, 1980, p. 06). Para Teixeira (2006), para além das características e intenções do documentário, a questão principal seria o cunho éticos deste gênero de cinema, que nasce com a intenção de conhecer, formar, educar.

A construção de significado no documentário se coloca a partir do diálogo de suas imagens e sons com a narrativa proposta pela argumentação e roteiro, e só se torna completo a partir do momento em que o espectador interage com os elementos que estão sendo propostos na tela. “O cinema demonstrava, assim, um poder não só de registrar o presente, mas também de contar a história segundo diferentes formas” (KRONIS, 2008, p. 09). Com essas premissas, este estilo cinematográfico se coloca como portador de uma história que se entende enquanto realidade pressuposta.

A FRONTEIRA

A partir deste breve mergulho em alguns conceitos e historiografia do documentário, pretendo fazer uma reflexão a partir do desenvolvimento de um trabalho de audiovisual que temos desenvolvido junto às mulheres da fronteira de Ponta Porã/ Pedro Juan Caballero. “É pelo fato de estabelecer um olhar próprio e subjetivo sobre determinado assunto, que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo” (RODRIGUES, 2010, p.63). Sabendo que a fronteira de Ponta Porã/Pedro Juan Caballero foi palco da batalha final no que foi conhecido como Guerra do Paraguai (ou Guerra da Tríplice Aliança, conforme o ponto de vista do narrador), no pós guerra a maioria dos homens paraguaios foi exterminada, de modo que então as mulheres foram protagonistas nessa reconstrução do habitar na região da fronteira, e que de alguma forma esse esforço diário e interrupto desde então não aparece na mídia e nem na história oficial. “Na história da Guerra do Paraguai, muitas vezes, a mulher foi omitida, discriminada e ironizada” (DOURADO, 2002, p.20). O questionamento que dirige o olhar para a formulação deste material é a pergunta “O que é ser mulher na fronteira?”, de forma que fizemos repetidas vezes essa pergunta, partindo para a entrevista como forma de entender e ilustrar o modo como elas se compreendem e como agem dentro deste universo.

As cidades de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero são configuradas como uma das 29 cidades-gêmeas do Brasil, que se caracterizam em núcleos localizados de um lado e outro do limite internacional, cuja interdependência é com frequência maior do que cada cidade com sua região ou com o próprio território nacional e que apresenta potencial de integração econômica e cultural e com população acima de 2 mil habitantes². Essa especificidade do espaço delimitado para ser analisado faz com que existam características especiais que devem ser levadas em conta quando se pretende fazer uma narrativa sobre ele. Os deslocamentos, circulações e fluxos das pessoas na fronteira de Ponta Porã/ Pedro Juan Caballero se dá de forma dinâmica.

A fronteira são muitas fronteiras; nenhuma fronteira é singular. Por serem plurais, locais onde sobrepõem-se várias camadas de realidade, são também locais de assimetria e desigualdades e

² Definição publicada no Diário Oficial do dia 24/03/2014, pelo então Ministério da Integração. Acesso 28/06/2019 no link: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-03/portaria-do-ministerio-da-integracao-define-conceito-de-cidades-gemeas>.

requerem estudos localizados que consigam associar a variedade dos usos e significados simbólicos à diversidade das relações geográficas, histórica, social e política, além de ser também um debate epistemológico e filosófico. “Limites e fronteiras são termos muito antigos e aplicáveis a várias áreas do conhecimento” (OSÓRIO, 2010, p.60). Para além da área geográfica, que é marcada pelos limites, separação e fiscalização, a fronteira abarca uma quantidade de significados, que é construído pela convivência cotidiana, que trazem as categorias de lugar (com foco nos sujeitos) e de território (com foco no uso coletivo do espaço). Neste sentido, o espaço geográfico exprime também a cultura, que se dá na relação com esse território e que são estabelecidas pelos sujeitos no seu fazer cotidiano, fruto de suas relações sociais em sua dimensão simbólica e cultural.

De acordo com Ferrari (2014, p.03), a origem do termo fronteira tem como correspondentes as palavras na língua espanhola (*frontera*) e na inglesa (*frontier*), e ambas derivam do antigo latim (*frons*, *frontis*) para indicar parte do território situada em frente.

Limites e fronteiras são termos muito antigos e aplicáveis a várias áreas do conhecimento. Durante séculos foram definidos de forma intuitiva e até hoje permanecem como fonte de indagações filosóficas, especialmente quando se trata de objetos e eventos espaço-temporais (MACHADO, 2010, p.60).

Podemos então entender que as fronteiras são construções humanas, sobretudo as territoriais, e visam sempre a atender algum objetivo, seja ele de ordem cultural, religiosa, econômica ou política entre outros. A fronteira não pode ser mais entendida apenas como objeto de estudo sob seu único aspecto político, é também objeto de estudo dentro de uma perspectiva da geografia humana social e cultural, particularmente nas integrações econômicas regionais (FERRARI, 2014, p.03). Embora em anos recentes a noção de fronteira tenha sido associada ao limite político-territorial, os termos – fronteira e limite – não guardam o mesmo sentido, pois, como qualquer outro conceito, o de fronteira também sofreu modificações.

A fronteira é configurada como um território de invenção do outro, um “entre-lugar” em que os diferentes negociam um com o outro suas identidades. Neste sentido, a fronteira também pode ser entendida como uma categoria de análise, pois deixa de ser apenas o local onde as relações acontecem; pode também ser considerada uma variável que pode ser determinante na explicação de muitos fenômenos sociais contemporâneos. Uma reflexão epistemológica que revela novas possibilidades de investigação em outros campos do saber, não mais no centro hegemônico e dominante, mas sim o entendimento da centralidade das fronteiras no que toca em uma análise do próprio centro.

Colocar a fronteira no centro do estudo revela uma possibilidade de investigação em novas dimensões da organização humana; é um objeto de estudo complexo, que exige uma constante redefinição de seus conceitos e de suas problemáticas, visto que os pesquisadores que estudam fronteira vêm de diferentes formações e colocam diversos olhares exigindo grande interação de conceitos, para que eles complementem os demais e isso se torna um desafio para todos, inclusive do ponto de vista didático.

Longe de ser simplesmente um espaço geográfico, a fronteira é um fenômeno social e cultural. Estudar a zona fronteira implica em entender processos de organização cotidiana dentro de um espaço politicamente descontínuo; perceber essas relações existentes dentro deste espaço faz com que deva ser levado em consideração todas estas variáveis na forma como a retratamos. Ao retratar esses espaços e os povos que neles habitam, é inevitável tratar sobre as diferenças de culturas, hábitos e

atitudes, sobre as práticas e manifestações que sinalizam a existência de fronteiras culturais (MULLER, 2016, p.103). Os espaços de fronteiras são peculiares no que tange às suas características de integração e tensão, que andam lado a lado e que não são exclusivamente pautados nos acontecimentos locais, mas sim reverberam as decisões nacionais.

O DOCUMENTÁRIO

Nos discursos coletados, houve um depoimento em que uma das mulheres colocava que se houvesse possibilidade de ter um documento de fronteiroço, que seria o ideal para ela, pois haviam alguns indivíduos de sua família que haviam nascido no território paraguaio, mas tinham documentos brasileiros, outros que haviam nascido em território brasileiro, mas que tinham documentos e viviam quase exclusivamente no território paraguaio. A caracterização dessa região específica envolve uma formulação de relações de troca, transferências e traduções, onde a fronteira deixa de ser a separação e passa a significar a “passagem”, proporcionando as relações de elementos distintos que entram em contato e formam um terceiro lugar (BELUQUE, 2010, p.31).

As novas narrativas podem repensar o processo de re-identificações imaginárias através de diferentes estratégias de sentido. Com essa perspectiva, pensamos no documentário uma produção de um discurso crítico que identifica e valoriza as narrativas historicamente silenciadas. As formas consensuais das novas narrativas são atravessadas pela vontade de significar o mundo que apresentam, o que nos remete aos sujeitos que fazem parte dessas regiões consideradas periféricas e que não possuem ‘voz’ para expressar aquilo que lhes é próprio. Por isso, nos textos, imagens e sons emitidos pelos meios de comunicação fronteiriços há o reforço das práticas socioculturais dos sujeitos fronteiriços. “Realizando esse movimento, a mídia passa também a assumir o papel de agente local” (MULLER, 2016, p. 110). Deste modo, a mídia passa a constituir-se um elemento ativo dentro deste processo comunicativo e educativo, de forma que o que se quer pensar na produção deste material de audiovisual é um cinema de resistência, que passa pela necessidade de reinventar as fronteiras para além dos mapas dos Estados, insistindo na diversidade como forma da realidade que está porvir. A fronteira pode ser considerada um ato que se estabelece no fluxo (“bordering”, “ordering”, “othering”³) e que se apresenta em movimento/deslocamento, onde se misturam as fronteiras do Estado-nação, as fronteiras linguísticas e as fronteiras simbólicas, que são reconfiguradas a partir da convivência com o “outro”.

A metodologia feminista aparece no que toca a equipe, composta por mulheres uma cientista social, uma historiadora, uma comunicóloga, uma produtora de audiovisual. As entrevistas foram gravadas em espaços privados e públicos, de modo a colocar na tela as dinâmicas que acompanham os discursos sobre público e privado na vida destas mulheres. As imagens escolhidas foram do cotidiano fronteiroço e as pessoas que transitam por aquela localidade. As perguntas eram compostas por questionamentos de como é viver na fronteira e como é ser mulher na fronteira, onde cada entrevistada respondeu com seus relatos e experiências.

Abordar a narrativa das mulheres fronteiriças faz com que uma nova fonte de conhecimento epistemológico seja encarada frente às narrativas tradicionais sobre o que é ser fronteiroço. A centralidade do tema é reforçada pela equipe técnica, propositalmente formada exclusivamente de mulheres, o que faz que seja explícita a forma como vai ser abordado o tema da construção da

³ Este trocadilho esteve presente na fala da professora Adriana Dorfman durante uma aula *on line* do NEPES (Núcleo de Pesquisas sobre Espaço, Política e Emancipação Social) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul -UFRGS. <Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0v1mhxs4tdQ> , acesso em 21/6/202.>

narrativa audiovisual. A dificuldade em articular a fala das mulheres dentro do processo histórico é descrita como um verdadeiro trabalho de rastreamento, pois a escassez de vestígios acerca do passado das mulheres, produzido por elas próprias, constituem-se um dos grandes problemas enfrentados pelos próprios historiadores; encontram-se mais facilmente representações sobre mulheres, que tenham por base discursos masculinos, determinando quem são elas, o que fizeram e o que devem fazer. (DOURADO, 2002, p.20). Nascer mulher num sistema patriarcal implica em diversos silenciamentos, tanto nas oportunidades de expressão quanto nos sistemas simbólicos de representação, de modo que isso reforça o apagamento das memórias das mulheres.

No imaginário masculino, as mulheres são percebidas como inferiores, e essa desigualdade é expressa na forma como as mulheres são retratadas pela sociedade. Dourado (2002, p. 121) nos traz que como a história é sempre contada do ponto de vista do dominador, o homem branco, foram raras as mulheres que constaram nos textos oficiais, o que dialoga diretamente com a historiadora Michelle Perrot, que em seu livro “Minha história das mulheres” traz a seguinte frase: “Quando aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensavam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos” (PERROT, 2013, p.17). Essa invisibilidade do discurso feminino na história, e especificamente no caso da fronteira, foi uma das principais forças motrizes para formular os questionamentos que perpassam toda a produção do material.

Fica evidente que é necessário entender o apagamento dos discursos das mulheres e agir sobre isso, de forma a decifrar qual seria a autoimagem que as mulheres fronteiriças têm sobre si, e com isso expor o peso da invisibilidade de suas histórias. Portanto, já não se trata de falar da história dos grandes fatos e acontecimentos, mas sim do cotidiano, onde uma linhagem feminina se constrói onde aparentemente somente havia silêncio e opressão, o que levou também a apontar as possibilidades de uma estética feminista. “A subjetividade é indissociável de qualquer arte. E o documentário, como arte cinematográfica, é uma obra pessoal de ser realizador” (RODRIGUES, 2010, p.62).

Tendo isso em vista, a proposta da produção do documentário vai de encontro à necessidade de colocar como a mulher fronteira se entende enquanto narradora de sua história. De acordo com Perrot (2013, p.17), as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. As notícias que são veiculadas nos meios tradicionais de mídia dão uma visão da fronteira de lugar do abandono dos poderes públicos, espaço de bandoleiros e bandidos. A subjetividade que se cria reflete tanto as condições objetivas quanto as representações socialmente construídas da vida diária, e como coloca Moraes (2002, p. 79) que é bom não fazer da discussão sobre subjetividade algo meramente individualista ou dizer que ela pertence somente a determinado indivíduo, porque sendo fomentada dentro de uma concepção social e histórica, ela é uma construção coletiva. As notícias acerca da fronteira trazem consigo criação de subjetividades negativas que se amalgamam em histórias e que nem sempre isso corresponde à realidade. Estas construções narrativas articuladas pela mídia tradicional atuam diretamente na criação de uma forma de pensar pejorativa e reduzida sobre as pessoas que vivem naquele espaço, como se apenas situações de violação de lei fossem parte do dia a dia de todos os indivíduos que vivem na fronteira, recusando de certa forma a riqueza de estar em contato com uma possibilidade de vivência multicultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os questionamentos pertinentes ao impacto destas subjetivações sobre o ser fronteiro moldadas a partir da mídia e as inter-relações presentes nesse discurso faz com que haja variadas implicações para as pessoas que ali habitam, especialmente as mulheres que moram aqui, modelando

de forma direta ou indireta a forma como se vive naquele espaço. Dessa mistura resultou numa grande vontade de produzir um trabalho de audiovisual que fosse ser realizado com responsabilidade e ética com as pessoas da fronteira. Como coloca Teixeira, esses devires multipessoais e plurisubjetivos, que entremeiam documentarista e personagens, desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação nem uma reprodução de uma realidade, mas um experimento de ser “outro” (TEIXEIRA, 2006, p.277).

A proposta documental residiu em iniciar uma reflexão acerca de que é ser mulher fronteiriça, para entender como as fronteiras se auto representam. Por meio deste artigo, busquei compreender como essas mulheres constroem e reconstroem suas identidades nesse lugar, articulando essas vozes subalternas e silenciadas, com novas formas de pensar e repensar vários aspectos da vida na fronteira.

A discussão segue ~~ainda~~ em aberto, destacando a possibilidade da fronteira ser representada de diversos modos, de forma pejorativa ou positiva dependendo do ponto de vista do narrador. Esse artigo também faz parte do processo de criação de um material educativo de audiovisual, e visa abrir reflexões acerca deste tema, de forma que as mensagens contidas nele sejam uma contribuição no âmbito da criação de outras imagens e narrativas sobre a fronteira e sobre a mulher fronteiriça.

REFERÊNCIAS

- BELUQUE, Caroline Touro. **Vozes da fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá.** Dourados/MS: UFGD, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo -SP: Editora Brasiliense, 1980.
- DOURADO, Maria Teresa Garritano. **Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na Guerra do Paraguai.** Dourados/MS: UFGD, 2002.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo.** Rio de Janeiro/RJ: 7Letras, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro/RJ: Lamparina, 2015.
- KRONIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história.** Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LOPES, Denihon. **Cinema e gênero.** In História mundial do cinema. Campinas/SP: Papirus, 2006.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert. **Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses.** 5. ed. - Salvador/BA: EDUFBA, 2013.
- MASCARELLO, Fernando (org.) **A história mundial do cinema.** Campinas/SP: Papirus, 2006.
- MULLER, Karla. **Fronteiras na mídia: diversidade de olhares e relatos.** In: América Platina: fronteiras de diversidades e resistência. Curitiba/PR: Appris, 2016.
- MULLER, Karla. **Processos midiáticos e comunidades fronteiriças: problemas e perspectivas.** In: Mídia, Imagem e cultura – org. de Doris Fagundes Haussen. Porto Alegre/RS: EDIPUCRS, 2000.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Campinas/SP: Papirus, 2005.
- OSÓRIO, Lia. **Cidades na fronteira: conceitos e tipologias.** In: Dilemas e diálogos platinos. / Orgs: Angel Nuñez, Maria Medianeira Padoin, Tito Carlos Machado de Oliveira. – Dourados, MS: UFGD, 2010.
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo/SP: Contexto, 2013. 2º edição.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo/SP: Ed SENAC, 2008.
- RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro.** In CES Revista, v. 4. Juiz de Fora/MG, 2010.
- ROSENSTONE. Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história.** São Paulo/SP: Paz e Terra, 2010.
- TEDESCHI, Losandro Antônio. **Algumas questões sobre gênero e interculturalidade.** In: Temas sobre gênero e interculturalidade – (Losandro Antonio Tedeschi, Antonio Dari Ramos (orgs.)). Dourados/MS: EdUFGD, 2010.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário Moderno.** In: História Mundial do Cinema. Campinas/SP: Papirus, 2006.

RENOVAÇÃO NO *SHOUJO*? ANÁLISE DE FIGURAS NO MANGÁ *MAHOU SHOUJO SITE*, DE KENTARO SATO

Me Juciano Rocha Professor (UFGD)

RESUMO

O espaço multimídia disponível para os animês no século XXI tem ganhado mais influência no Ocidente e as plataformas digitais/*streamers*, deste modo, já possuem catálogos específicos para esses conteúdos. Assim, percebe-se que, com a grande quantidade de animações nipônicas sendo disponibilizadas ao público, surge a necessidade de análises que levem em conta suas particularidades. Por conseguinte, muitos animes que estão disponíveis nas plataformas são adaptações de mangás, sendo o caso de *Mahou Shoujo Site* (Garota Mágica.com), de Kentaro Sato. A narrativa desta obra, enquadrada no terror e no *shoujo*, ou seja, narrativas destinadas ao público feminino, focaliza personagens que, ao entrarem em um site, ganham varinhas mágicas com o intuito de se defenderem de hostilidades. O presente trabalho se propõe a analisar o mangá de Sato a partir da semiótica de linha francesa, com o objetivo de verificar as figuras do nível discursivo que o compõe. Tal proposta se dedica a reflexionar sobre a escolha dos objetos usados como varinhas e, também, em que medida a obra reformula o que se entende por *shoujo* na comunidade *otaku*, isto é, público consumidor de animês e mangás. Foi levado em consideração, desta forma, obras conhecidas do *shoujo* como *Sailor Moon* e *Puella Magi Madoka Mágica* a fim de contraste e observou-se que houve a recorrência de elementos correspondentes entre os mangás e a obra em análise, quando em relação ao gênero *shoujo*. Divergiram, no entanto, em relação ao terror, uma vez que *Mahō Shōjo Site* faz uma mistura dos elementos comumente presentes em narrativas *shoujo* com elementos encontrados em narrativas de terror. A análise, portanto, deu-se à luz de teóricos e estudiosos como Barros (2005), Fiorin (1995), Greimas (1973) e Azuma (2001).

Palavras-chave: Mangá. *Mahou Shoujo Site*. Kentaro Sato. Semiótica

INTRODUÇÃO

Animês, mangás e cultura *otaku* são expressões que já fazem parte do imaginário brasileiro. Desde a década de 1990, com o *boom* de Cavaleiros do Zodíaco, na TV aberta, mais especificamente, na extinta Rede Manchete, as animações nipônicas vieram ganhando espaço nas mídias do país. Já não é estranho, por esse histórico, que a juventude conheça *Sailor Moon*, *Pokémon*, *One Piece*, *Inuyasha*, *Naruto*, uma vez que eles foram exibidos nas programações matutinas de grandes emissoras como SBT, Rede Globo e Bandeirantes.

Por conseguinte, é a partir desse contexto de consumo de conteúdo que um termo ganhou visibilidade: *otaku*. Em seu livro *Otaku: japan's database animals*, Hiroki Azuma define a palavra como “termo geral que se refere àqueles que se entregam a formas de subcultura fortemente ligadas a anime, videogames, computadores, ficção científica, filmes de efeitos especiais, estatuetas de anime e assim por diante.” (AZUMA, 2001, p. 3). O autor chama a atenção para o fato de que a construção da sociedade japonesa como é hoje se deve em parte à formação dessa subcultura *otaku*. Tal percepção é importante já que se liga aos animês e mangás, alvos de seu consumo. Assim, é necessária uma atenção a essas obras e sobretudo sobre seus efeitos de sentido.

O presente trabalho leva em consideração a crescente influência de animês e mangás no Brasil e atenta-se, também, para os estudos que aqui estão sendo produzidos sobre essa temática. Elenco, pois, dois grupos de estudos que ajudam nesse processo de difusão e análise: o Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ), da UEMS, e o MidiÁsia, da UFF. O primeiro deles lançou, em 2020, um livro de ensaios a respeito de animes e mangás, o *Animando as Mangas*, fruto de um projeto em coparceria com pesquisadores da UFF. Entre os trabalhos produzidos sobre essa área no Brasil, destaca o livro de *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses* de Sônia Luyten, de 1991, que traz um apanhado das características desse gênero, bem como suas influências para o Brasil.

Para este trabalho, o foco recairá sobre o mangá *Mahou Shoujo Site*, de Kentaro Sato. De modo semelhante aos romances de folhetim, os mangás são publicados semanalmente em capítulos, cuja narrativa faz parte de um conflito maior que vai se desenvolvendo ao longo dos lançamentos. No caso do mangá de Sato, o período de publicação se deu de 2013 a 2019, contando com 139 capítulos. Tal obra se encaixa no gênero do horror e é indicado na categoria *shoujo*, ou seja, destinado ao público adolescente feminino.

A história de *Mahou Shoujo Site* gira em torno da estudante Aya Asagiri, vítima de *bullying* na escola e de agressões físicas do irmão em casa, que um dia recebe uma mensagem de um *site* sobre receber uma varinha mágica. No dia seguinte ao contato, ela recebe um revólver com o poder de teletransportar objetos e pessoas para qualquer lugar em que ela já tivesse ido, ao preço de seu tempo de vida. Com o desenrolar da narrativa, Aya vai encontrando outras “garotas mágicas”, isto é, moças que receberam uma varinha do *site*, que também compartilhavam um histórico de violência e agressões, e juntas vão descobrindo que o sistema que lhes deu varinhas está conspirando para o fim do mundo. O objetivo deste trabalho é, pois, analisar a narrativa deste mangá, tendo como centralidade os efeitos de sentido que se projetam das varinhas que as personagens ganham após o contato do *site*. Para isso, levar-se-á em consideração a semiótica discursiva como proposta teórico-metodológica a fim de compreender as varinhas como figuras do nível discursivo que encobrem temáticas abstratas em determinado percurso de significação.

Como o mangá de Kentaro Sato enquadra-se na categoria *shoujo*, utilizar-se-á como referência dois outros mangás de forma a compará-los e elucidar melhor esta categoria: *Sailor Moon* e *Puella Magi Madoka Mágica*. Para Luyten (2011, p. 185), “Um dos grandes pilares da indústria dos mangás

sempre foi o *shojo mangá* ou quadrinhos para garotas. Normalmente essas histórias de fundo fantasioso exploravam situações idílicas vendendo sonho a granel todas as semanas para as jovens.”. Desta forma, ao trazer trabalhos que enfoquem estes mangás, estaremos contribuindo para a difusão de conhecimento acadêmico sobre obras cuja produção impacta parte da indústria de quadrinhos japoneses.

METODOLOGIA

A seguir, apresenta-se algumas considerações sobre a obra em análise e, também, sobre duas obras correlatas, *Sailor Moon* e *Puella Magi Madoka Mágica*. Além disso, nesta parte, serão comentados alguns pressupostos da semiótica discursiva (FIORIN, 1995; BARROS, 2005; GREIMAS; COURTÉS, 2008) em relação ao níveis do percurso gerativo, orientando a visão no que concerne, principalmente, ao nível discursivo para, por fim, indicarei os procedimentos de análise que possibilitam os resultados deste trabalho.

Dados

Mahou Shoujo Site é um mangá de Kentaro Sato publicado entre 2013 e 2019, no Japão, pelas editoras Champion Tap!, de 2013 a 2017, e pela Weekly Shōnen Champion, de 2017 a 2019. É interessante ressaltar que o mangá ainda não tem tradução para o português brasileiro supervisionado por alguma editora, mas já aparece em alguns *sites* de leitura de mangá com traduções para o idioma. Ainda assim, nesses portais a tradução não é de todos os capítulos, os quais podem ser encontrados em sua completude ou na língua de origem, o japonês, ou em inglês. Ademais, destaca-se que parte da narrativa de *Mahou Shoujo Site* foi adaptada para o animê em 2018 pelo Estúdio Production doA, cuja exibição consta disponível em *streamers*, contando com 12 episódios.

O mangá de Sato narra a vida de Aya Asagiri, estudante que sofre bullying de colegas na escola e, também, agressões físicas de seu irmão em casa. Em uma noite, depois de ter passado mais um dia sofrendo violências, ela é contatada por uma entidade administradora da plataforma *Mahou Shoujo Site* chamada Nana¹, que fala que, por ela ter sofrido tanto, receberá uma varinha mágica, tornando-se uma “garota mágica”. No dia seguinte, na escola, Aya encontra em seu armário a varinha em forma de um revólver, cuja habilidade é a de teletransportar alvos que estiverem à mira, a custo do tempo de vida de quem a utiliza, conforme a Figura 1. Com o desenvolvimento da narrativa, a personagem encontra outras garotas mágicas com varinhas diferentes e que compartilhavam análogo passado de aflição. Juntas, elas começam a pesquisar sobre o *site* que as entregou varinhas e descobrem que seu uso está ligado ao que os administradores chamam de Tempestade, ou seja, o fim do mundo.

¹ Significa “sete” em japonês e corresponde, na obra, a uma das entidades que administram o *site* que dá varinhas mágicas às garotas. O site é composto por 18 membros, cada qual nomeado com o número correspondente.

Figura 1 – varinha de Aya Asagiri



Fonte – Kentaro Sato (2013)

Abaixo, apresento uma tabela acerca das varinhas apresentadas durante o mangá de *Mahou Shoujo Site*. Foco esta tabela apenas nas varinhas das personagens que compõem o grupo da personagem principal Aya, uma vez que são apresentadas uma grande gama durante os 139 capítulos pareceu-me necessária uma delimitação.

Tabela 1 – Relação de varinhas e habilidades

Varinha	Habilidade
Um revólver	Teletransporte
Dispositivo celular	Parar o tempo
Marreta	Destruir objetos
Caneta	Formar cúpula indestrutível
Ioiô	Cortar
Espelho portátil	Copiar até 10 outras habilidades
Câmera	Copiar aparência física
Anel	Conexão psíquica
Colar	Aumento de habilidades físicas
Vassoura	Voo
Calcinha	Controlar pessoas pela fala
Espada/Catana	Cortar qualquer objeto

Fonte: do autor

Acima, é possível perceber um conjunto de 12 varinhas utilizadas durante a narrativa de *Mahou Shoujo Site*, bem como a relação de habilidades que a garota mágica pode desenvolver ao utilizar a varinha.

Quanto ao autor, Kentaro Sato já produziu outra narrativa semelhante, *Mahou Shoujo of the End* (2012-2017), cuja história fora focada na invasão de “garotas mágicas” na Terra com o intuito de dizimar a população mundial, munidas de varinhas com poderes diversos. É de se ressaltar que uma das semelhanças entre este mangá e *Mahou Shoujo Site* encontra-se na construção das “garotas mágicas”, uma vez que em ambos há a questão das varinhas com a liberação de habilidades sobre-humanas.

A fim de contraste, é interessante apontar duas outras obras que fizeram sucesso no que concerne ao tema de garotas mágicas: Sailor Moon e Puella Magi Madoka Mágica. No primeiro caso, o mangá foi publicado no Japão de 1991 a 1997, contando a história de Usagi Tsukino que, após receber a visita de Luna, criatura mágica sob a forma de um gato, lhe informa sobre a necessidade de combater as forças das trevas; no segundo caso, Madoka Mágica é uma produção animê de 2011 que fora adaptada ao mangá no mesmo ano e, de modo semelhante, conta a história de uma protagonista – Madoka – que encontra uma criatura mágica chamada de Kyubey que a informa sobre o mundo das garotas mágicas que lutam contra bruxas em sua cidade, oferecendo a ela essa oportunidade. Em ambos os casos, as personagens principais encontram outras personagens que com elas compartilham semelhante destino; além disso, há também, a transformação física das personagens quando prontas a lutar.

Semiótica Discursiva

Conforme a semioticista Diana Luz Pessoa de Barros (2005, p.11), “A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. Assim, tal perspectiva parte do pressuposto de que há um texto e leitores a consumi-lo. Por este modo, essa relação media sua significação; nas palavras de Barros (2005, p. 12), “para explicar ‘o que o texto diz’ e ‘como o diz’, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto.”

Defendendo os princípios metodológicos da semiótica francesa e enfatizando a necessidade de embasamento teórico e metodológico para explorar as significações do texto, Limoli e Ribeiro (2004, p.8) afirmam:

A apreensão do sentido é, segundo a Semiótica, um ato inteligível, possível de ser explicitado e aprendido. Para abarcar o significado de um texto é preciso, enfim, saber o que nele deve ser observado. Só assim nossos alunos serão capazes de organizar e controlar seu próprio aprendizado, de aprender sozinhos ou em grupo, e de superar as dificuldades no processo de aprendizagem. Bem instrumentalizados, eles terão a competência necessária para se servirem de suas próprias opiniões, estratégias de aprendizagem e métodos, porque aprenderão o que deve ser observado em um texto.

Por conseguinte, a semiótica pensa o texto em um percurso gerativo de sentido, cuja concepção engloba três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Compreende-se, a princípio, o nível fundamental como a “base” da construção do sentido de um texto. É neste nível no qual se operam as categorias semânticas de base. A teoria semiótica, ao retomar os pressupostos saussurianos que concebiam o significado pela oposição, estruturam esse nível de modo a conter dois termos que, ao se oporem, tentam resumir a ideia geral contida no texto, “a significação como uma oposição semântica mínima” (BARROS, 2005, p. 9). Fiorin (1995, p. 168), exemplificando a construção do nível fundamental, afirma:

Essa categoria semântica do nível fundamental é, então, o elemento mais simples e abstrato de ordenamento dos múltiplos conteúdos do texto. O discurso ecologista articula-se em torno da oposição semântica /civilização/ vs. /natureza/. Estabelecer a categoria semântica de base não é, porém, o objetivo último da análise. É apenas apreender a articulação mais geral do texto. Para compreender, no entanto, toda a sua complexidade é preciso ir remontando aos níveis mais concretos e complexos do percurso.

No próximo patamar, tem-se o nível narrativo. Agora, a abstração do nível fundamental se concretiza na organização da narrativa, envolvendo sujeitos em relação com objetos. Assim, para Greimas e Courtés, em seu *Dicionário de Semiótica*, “O objeto – ou objeto valor – define-se, então, como lugar de investimento de valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou em disjunção” (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p. 347). Por exemplo, em *Maria é rica*, há um sujeito, Maria, em conjunção com um objeto, a riqueza. A esse tipo de enunciado dá-se o nome de enunciado de estado, pois não há transformação. Já no caso de *Maria ficou rica*, percebemos o mesmo sujeito e o mesmo objeto, no entanto, neste caso, há a passagem de um estado inicial em que Maria não era rica, para um estado final em que Maria é rica. Compreende-se esse exemplo como enunciado do fazer. É importante salientar que o processo de transformações, passagem de um estado a outro, se faz essencial para a análise deste nível.

No nível discursivo, tem-se a concretização das estruturas dos níveis narrativo e fundamental. Para analisarmos o nível discursivo, é necessário se ater a três fatores: a enunciação, os temas e as figuras. A enunciação, como explica Barros (2005, p.54) é a “[...] instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas”. No processo enunciativo, conseguimos, por meio das marcas linguísticas – as projeções da enunciação na pessoa, no lugar e no espaço – depreender os processos de produção do discurso que se constrói nos textos. Tal conjunto compreende a sintaxe do nível discursivo, enquanto a relação de temas e figuras correspondem à semântica deste nível. Assim, os temas representam a abstração que compõe uma cadeia de sentido e as figuras representam os elementos do mundo que podem se referir a estas abstrações. Por exemplo, podemos ter o tema *morte* representado pelas figuras *preto*, *caveira*, *foice*, *caixão* ou flor, luz, fugindo um pouco do que parece ser, socialmente mais comum, isso dependerá da vinculação ideológica. Para Denis Bertrand (2003, p. 21), “[...] a figuratividade faz surgir aos olhos do leitor a “aparência” do mundo sensível.”. Desta maneira, ao analisarmos mangás e histórias em quadrinhos no geral, precisamos nos ater a essa aparência e aos sentidos que ela emana.

Procedimentos de análise

Ao levar-se em consideração o mangá de Kentaro Sato e a apreensão dos níveis da semiótica discursiva, a análise se pautará em: a) correlacionar as duas obras apresentadas com o mangá em análise, a fim de perceber semelhanças que poderiam indicar o padrão da categoria *shoujo* e b) análise semiótica do mangá, voltada especificamente, ao nível discursivo, lugar dos temas e das figuras.

ANÁLISE

O mangá de *Mahou Shoujo Site* é mais recente em relação a *Sailor Moon* e *Puella Magi Madoka Mágica*. Essa temporalidade é importante, uma vez que estabelece uma relação de antes e depois e, também, possibilita a referência. Há trabalhos publicados, mesmo em semiótica, sobre os mangás de *Sailor Moon* e de *Puella Magi Madoka Mágica* que os tomam seja em relação a seu conteúdo seja em relação à sua forma. Dito isso, quanto à *Madoka Mágica*, Catherine Butler (2019) chama a atenção para os estudos da literatura infantil e estudos de recepção em relação à obra na medida em que esta, categorizada para o público adolescente feminino, quebra as expectativas do gênero. O trabalho de Butler traz à tona a questão dos leitores implícitos, perspectiva cara já que, no Japão, os animes são categorizados conforme faixa etária. Isto é, os conteúdos de mangás e animes são divididos em *shounen* e *shoujo*, o primeiro ao público adolescente masculino e o segundo, ao feminino e *seinen* e *josei*, relativos ao público adulto masculino e ao público adulto feminino. Há,

também, outras categorias acerca dos conteúdos para essas obras nipônicas, mas como o foco recai somente nas categorias etárias, não aprofundaremos explicações.

Em relação à *Sailor Moon*, há trabalhos, em sua maioria, que têm como foco os estudos de gênero e, ainda, do feminino que a obra aborda.

O ponto de convergência entre *Sailor Moon* e *Puella Magi Madoka Mágica* é suscetível de ser visto em *Mahou Shoujo Site*. É comum, dito isso, que a categoria do *shoujo* contenha elementos específicos que a demarquem, já que o público-alvo é direcionado. Contudo, para Butler (2019, p. 402, tradução própria)², mesmo os elementos específicos podem ser de significação aberta, passível de transição entre categorias:

Aqueles que produzem livros, filmes e programas de televisão para crianças sinalizam ao público o que eles esperam de várias maneiras, tanto dentro dos próprios textos quanto por meio de recursos paratextuais e extra-textuais, como arte da capa, mercadoria, marketing e trailers - recursos que podem ser estendido e elaborado por varejistas, painéis de classificação de idade, pais, professores e outros guardiões. Pode-se entender esse tipo de atividade em termos de endereço (construindo um leitor implícito) ou como uma tentativa prática de indicar o mercado pretendido de uma obra. Como qualquer ato de comunicação, no entanto, esses sinais são vulneráveis à ambigüidade - o que quer dizer que são oportunidades para a produção criativa de significado.

No caso, portanto, de *Puella Magi Madoka Mágica* e, também, de *Mahou Shoujo Site* os elementos encontrados em ambas as obras operam no sentido de uma abertura: em *Madoka Mágica*, o que se espera por ser um *shoujo* é que as protagonistas enfrentem seus antagonistas, ganhem e o clima de alegria e diversão continue: não é isso o que ocorre na narrativa, já que as personagens se enfrentam em batalhas de vida ou morte, cuja tensão aumenta a cada episódio; em *Mahou Shoujo Site*, os elementos do mangá *shoujo* são recuperados por meio das varinhas e das transformações das personagens, mas há, neste caso, espaço dividido com o horror e com a violência – se em *Sailor Moon* e *Madoka Mágica* esses elementos pouco apareciam, no mangá de Kentaro Sato, eles são cada vez mais recorrentes.

Desta maneira, a semiótica discursiva possibilita um olhar acerca desses elementos recorrentes que constroem a narrativa de *Mahou Shoujo Site*. Como este trabalho pauta-se na semântica do nível discursivo, ou seja, nos temas e figuras, escolheu-se analisar um elemento em particular para orientar a análise: as varinhas. Desta forma, as varinhas em análise correspondem a um conjunto de 12 objetos distintos e que contêm habilidades distintas. Portanto, a análise individual de cada varinha seria imprecisa e não respeitaria a uma padronização teórica e, por isso, elas serão tomadas como um todo, tentando apreender seus sentidos discursivos em relação à obra.

Logo, ao se ater ao todo das varinhas e ao que elas representam, é possível perceber três coisas: a primeira é que elas representam objetos criados pelo homem – um revólver, um colar, um telefone; a segunda é que elas retiram o tempo de vida de seu usuário quando ativadas e a terceira é que elas possibilitam ganhar habilidades sobre-humanas. Sendo assim, essa tríade estabelece a dualidade que

² No original: Those who produce books, films, and television programmes for children signal the audience that they expect in numerous ways, both within the texts themselves and through paratextual and extra-textual features such as cover art, merchandise, marketing, and trailers—features that may be extended and elaborated by retailers, age-classification boards, parents, teachers and other gatekeepers. One may understand this kind of activity in terms of address (constructing an implied reader) or as a practical attempt to indicate a work's intended market. Like any act of communication, however, such signals are vulnerable to ambiguity—which is to say that they are opportunities for the creative production of meaning.

funda e estabelece a base de significação do nível fundamental: humanidade e divindade. De um lado, há, pois, as figuras que representam a humanidade como as personagens humanas, o bullying, as construções físicas, o próprio site *Mahou Shoujo* e as varinhas; de outro lado, há as figuras que representam a divindade: os administradores do *site* e as varinhas. Observa-se que as varinhas, portanto, são ao mesmo tempo figuras do divino e do humano – em relação ao humano, representam as objetos que já existentes e por eles construídos; em relação ao divino, representam os poderes e habilidades sobre-humanas. Atenta-se ao fato de que o uso das varinhas condiciona-se à retirada do tempo de vida do usuário, ou seja, traz consigo a ideia da temporalidade perecível e finita da humanidade, contrária à ideia da imutabilidade da divindade.

CONCLUSÃO

O presente trabalho possibilitou um olhar sobre o mangá *Mahou Shoujo Site* e seus elementos concretos de significação do nível discursivo, suas figuras. Ao partir do pressuposto de que as varinhas foram o fio condutor da narrativa de Kentaro Sato, pôde-se apreender duas categorias temáticas predominantes em seu trabalho: humanidade e divindade.

Foi observado, além disso, que o mangá constrói-se de maneira a exaltar elementos da violência e da agressão e, assim, se distancia da categoria do *shoujo*. Contudo, *Mahou Shoujo Site* ainda compartilha semelhanças com obras como *Sailor Moon* e *Puella Magi Madoka Mágica*, tidas como clássicas da categoria. Ao compartilhar a mesma visão de Bulter (2019), pode-se perceber que algumas obras constroem-se em determinadas categorias projetando elementos dúbios a fim de englobar leitores de categorias diversas.

REFERÊNCIAS

- AZUMA Hiroki. **Otaku**: japan's database animals. ABEL, Jonathan Abel; KONO Shion [Trad.]. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru, SP: Ed. EDUSC, 2003.
- BUTLER, Catherine. Shoujo Versus Seinen? Address and Reception in Puella Magi Madoka Magica (2011). **Child Lit Educ** v. 50, 400–416, 2019. Doi: <https://doi.org/10.1007/s10583-018-9355-9>
- FIORIN, José Luiz. A noção de texto para a semiótica. **Organon**: revista do instituto de letras da UFRGS. RS: v. 9, n 23; 1995, p. 165 – 176.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- LIMOLI, Loredana; RIBEIRO, Fabiana Patricia Lovato. Teoria semiótica: uma alternativa para o ensino de leitura. *6º Encontro Celsul - Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul*: Florianópolis, SC, 2004.
- LUYTEN, Sonia Maria Bibe. **Mangá**: o poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Hedra, 2012.
- SATO, Kentaro. Mahou Shoujo Site. Disponível em: <https://mangalivre.net/ler/mahou-shoujo-site/online/105075/capitulo-5#!page7>. Acesso em 27 ago. 2021.
- SATO, Kentaro. Mahou Shoujo Site. Disponível em: <https://mangaowl.net/single/5744/mahou-shoujo-site>. Acesso em 30 ago. 2021.

SER, TÃO & I SÓ LAMENTO: O SERTÃO, A CENA E O ISOLAMENTO EM DIÁLOGO ARTÍSTICO COM AUDIOVISUAL E TEATRO

Diogo Ramon (UFG)¹
PPGAC/ EMAC – CAPES

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira (UFG)²
PPGAC/ EMAC

RESUMO

Este trabalho é um diálogo reflexivo e visual do vídeo cênico e documental *Ser, Tão & I só lamento* que compõe o projeto ‘SerTãoVida em cena: em busca de um solo poético caipira e sertanejo’, que vem sendo desenvolvido no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e nos respectivos espaços acadêmicos da Universidade Federal de Goiás (UFG): Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTe); Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa), ambos pertencentes à Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC/UFG); e Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (Lapiac) da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD/UFG). Este trabalho é fruto experimental da disciplina de ‘Processos contemporâneos de montagem cênica’ (PPGAC/EMAC), ofertada extraordinariamente no formato remoto, por conta da pandemia. A proposta estética e poética, baseada num diálogo entre os princípios teatrais e audiovisuais, foi fundamentada na busca e descoberta de diversos sertões: distantes, desérticos e isolados; e da proposital relação com a cultura e identidade caipira e sertaneja. No meio destes espaços físicos, imagéticos, subjetivos, íntimos e sensíveis, foram experimentadas e produzidas cenas-live (proposta que sintetiza o diálogo cênico do ficcional com o privado), que dialogavam com a atualidade social, cultural e política vivenciada no Brasil e no mundo. Objetivou-se retratar o distanciamento social em meio à pandemia, deixando explícito este novo hábito diário e de sobrevivência, como gerador da relação doméstica com o só, que dialoga tanto com a solidão, quanto com a solitude; aspectos presentes na cultura e no imaginário caipira e sertanejo. O processo criativo se desenvolveu por meio das experimentações do ator (também autor deste trabalho) em isolamento social, que buscou encontrar drama em seu cotidiano, trabalhando na repetição e solilóquio de seus projetos e sonhos de meses atrás, a resignificação de expectativa em lamento, ação esta, presente na arte e poesia caipira e sertaneja. Desta forma, o isolamento como sertão, e como momento de repensar o ‘ser’, impôs o tão sofrido e necessário encontro com nós mesmos, prática importante no ofício do ator. Este vídeo cênico e documental colaborou no processo investigativo e artístico que se encontra em finalização, no que tange o aprofundamento e conceituação da ‘atmosfera dos sertões’. Do mesmo modo que, provocou novos questionamentos acerca de outras alternativas artísticas, que influenciam novas possibilidades estéticas, como as experimentadas por obrigação do fazer criativo neste momento fatídico atual de pandemia, isolamento social e de luta pela sobrevivência na vida-arte.

Palavras-chaves: Sertão. Cena. Isolamento. Audiovisual. Processo criativo.

¹ Ator e Professor de Artes Cênicas. É Mestrando finalista em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás (UFG) na Escola de Música e Artes Cênicas – Goiânia (EMAC), Licenciado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e possui formação técnica em Artes Cênicas pelo Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro – Unidade Grande Manaus (LAOCS).

² Diretora teatral, Atriz e Professora da Universidade Federal de Goiás (UFG), na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). É Doutora em Educação pela UFG, Mestre em Artes pela Universidade de Brasília (UnB) e Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral (UnB). Atualmente ministra aulas nos cursos de Graduação em Teatro, Direção de Arte e Mestrado em Artes da Cena.

ORIGENS DE ARTE E INVESTIGAÇÃO, DE CENA E DE SERTÃO

*No rancho fundo,
bem pra lá do fim do mundo.
Onde a dor e a saudade,
contam coisas da cidade.*

No rancho fundo (música). Ary Evangelista Barroso / Lamantine Babo. 1931.

Este trabalho é um diálogo reflexivo e um registro de imagem do vídeo cênico e documental *Ser, Tão & I só lamento* que integra parte das investigações do projeto *SerTãoVida em cena: a busca por um solo poético caipira e sertanejo*, desenvolvido no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/ UFG). Este projeto integra a linha de pesquisa ‘Estéticas e Poéticas das Artes da Cena’ e está vinculado aos respectivos espaços acadêmicos da EMAC: Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTe); Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa). E, ainda, o Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (Lapiac), que envolve a EMAC e a Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD/ UFG).

Nosso projeto vem sendo desenvolvido desde agosto de 2019, enquanto investigação de mestrado, e diz respeito ao diálogo entre a cena na perspectiva do ator e da atriz, (STANISLAVSKI, 1989, 2007 e 2009) e o sertão com a cultura caipira e sertaneja (RIBEIRO, 1995; CÂNDIDO, 2010), promovido por meio de um processo prático (FREIRE, 1987 e 1996), auto.etnográfico (MATTOS, 2011; FORTIN, 2009) e de pesquisa-ação (BARBIER, 2002). Entendendo estes lugares enquanto espaços ou estados de ação, reflexão e criação artística, vem sendo buscado no aprofundamento de suas relações, a promoção criativa de uma obra artística, que também é ética e reflexiva.

O primeiro autor deste trabalho, enquanto ator e pesquisador nesta investigação, desenvolveu o trabalho de perceber por meio da criação de um solo cênico, a presença do sertão enquanto propulsor criativo e técnico para a cena, seja nas particularidades dramatúrgicas ou mesmo, nas questões referentes à atuação e encenação teatral, o que leva em conta o processo criativo. Neste sentido, foi que ocorreu a produção do vídeo cênico *Ser, tão & I só Lamento*, um experimento cênico desenvolvido no decorrer do segundo semestre do ano de 2020. O produto artístico foi produzido durante a disciplina optativa ‘Processos contemporâneos de montagens cênicas’ (PPGAC/ EMAC/ UFG), ofertada em modo remoto. Este componente curricular foi ministrado pela professora doutora Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira (PPGAC/ EMAC/ UFG), que é a orientadora da pesquisa supracitada, coordenadora dos laboratórios acima citados e também coautora deste trabalho.

A disciplina de ‘Processos contemporâneos de montagem cênica’ segundo ementa, é para estudantes que estão desenvolvendo projetos investigativos que demandam a prática artística de experimentação e criação cênica. Sua abordagem pedagógica é pensada a partir dos diversos olhares de artistas (atores, diretores, performers, dançarinos, bailarinos, intérpretes etc.) e pesquisadores das artes da cena, os quais praticam, investigam e criam cenicamente na contemporaneidade, levando em conta as demandas atuais das artes que, cruzam caminhos com a filosofia, a sociologia, a antropologia e outras tantas áreas do conhecimento.

Os encontros da disciplina seriam realizados no decorrer do primeiro semestre de 2020, com seis alunos matriculados, sendo alguns destes estudantes mestrandos do próprio PPGAC/ EMAC/ UFG, e alguns mestrandos advindos do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais (PPGPC/ FCS/ UFG). A escolha por um pequeno número de

estudantes no componente se deu, justamente, pela própria dimensão pedagógica da disciplina, uma vez que aulas práticas com conteúdos referentes às questões cênicas de experimentação, criação e montagem, são melhor desenvolvidas com poucos estudantes. Para esta realidade, foram levadas em conta questões como a duração e tempo das aulas, o espaço utilizado para os encontros e a dinâmica entre processo e produto no caminhar de ensino-aprendizagem da disciplina.

As aulas de ‘Processos contemporâneos de montagem cênica’ atendendo a estas reflexões, foram iniciadas ainda na última semana de fevereiro de 2020, e contou com três encontros presenciais. Isto ocorreu, pois com a chegada da pandemia do novo coronavírus no Brasil³ em meados de março do mesmo ano, os encontros foram suspensos, levando em conta o estabelecimento de protocolos de biossegurança recomendados pela Organização Mundial da Saúde (OMS), pelas autoridades nacionais de saúde e pelos decretos estaduais⁴ e municipais⁵ de quarentena e isolamento social.

Todos nós, estudantes matriculados neste componente curricular, já estávamos em processo de criação artística, programado ou encaminhado, para o desenvolvimento de nossas respectivas investigações. Como já era esperado, todas estas futuras criações, contemplavam o campo das artes da cena como a dança, a performance e o teatro, sendo esta última linguagem citada, a trabalhada no projeto que desenvolvo. Com a paralização das atividades, veio a preocupação coletiva de como se daria a continuidade das produções cênicas de cada um, e de que, caso a pandemia não acabasse logo, como seria realizada essa continuidade e se seria realizada.

As preocupações citadas se entrelaçaram entre sobrevivência da vida enquanto pessoa humana, e sobrevivência da investigação, enquanto natureza metodológica e prática da pesquisa. Digo isto, levando em conta a preocupação humana de medo do sofrimento e da morte, com o alto contágio do vírus Sars-CoV-2, provocador da infecção covid-19, doença de alto risco e com grande nível de mortalidade no Brasil (dada a realidade precária de enfrentamento da doença). A preocupação de medo da fome e das dívidas, com a dificuldade de subsistência, levando em consideração a falta de renda financeira provocada pelo isolamento social e a escassez de serviços e empregos. E por último, a preocupação artística criada e encontrada na dificuldade em se realizarem encontros, ensaios e contatos sociais para a continuidade dos processos criativos e investigativos, que por serem do campo das artes da cena, tinham como natureza principal o encontro e o afeto. Entre idas e vindas de reuniões, realizadas via videoconferência, de estudantes, professores, professores e estudantes, corpo docente e técnico da universidade e outros mais, ficou decidido o retorno das aulas por meio do sistema remoto de ensino, entendido neste contexto pandêmico como um recurso emergencial de continuidade das atividades universitárias de ensino, pesquisa e extensão.

Com a concordância de todos os estudantes matriculados, a disciplina tendo retornado extraordinariamente no formato remoto, pudemos reiniciar também algumas discussões, reformulamos caminhos do processo artístico criativo de cada projeto. Desta forma, fomos

³ A pandemia do novo coronavírus foi decretada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em 11 de março de 2020, quando cerca de 114 países já tinham casos confirmados, um total de 118.000 infecções causadas pelo novo vírus e 4.291 mortos (OMS..., 2020). Os primeiros casos de infecção relacionado ao Sars-CoV-2 foram identificados entre novembro e dezembro de 2019, na China.

⁴ O Decreto estadual citado é de Nº 9.633, de 13 de março de 2020, do estado de Goiás, que diz respeito à declaração de emergência na saúde pública do Estado de Goiás, em razão da disseminação do novo coronavírus.

⁵ Os decretos municipais da Prefeitura de Goiânia que são citados, são os: Decreto 736, de 13 de março de 2020 que declarava Goiânia em situação de Emergência em Saúde Pública; Decreto 751, de 16 de março de 2020 que suspendia as atividades letivas de ensino por 15 dias e Decreto 799, de 23 de março de 2020 que declarava a situação de Calamidade no Município de Goiânia e permitia ao município adotar medidas orçamentárias não previstas e remanejamento de pessoal para a área da saúde para o enfrentamento do coronavírus.

dialogando ainda mais com a nossa contemporaneidade cênica, desta vez não somente levando em conta as questões problematizadas nas últimas décadas, como propõe a ementa do componente, mas também criando com aquelas novas problemáticas instauradas pela condição de isolamento social, experimentadas nos últimos meses, nas últimas semanas e nos últimos dias. Fazemos aqui referência aos trabalhos artísticos que estavam sendo criados e compartilhados mundialmente naquele momento; e compartilhados virtualmente pelos artistas que estavam isolados.

Foi levando em conta estas particularidades do momento fatídico mundial, que a docente pensou juntamente com os discentes uma outra realidade metodológica de ensino e de aprendizagem, que nos exigiu uma resposta individual frente às dificuldades momentâneas. Neste contexto, o vídeo cênico *Ser Tão & I só lamento*⁶ foi criado e compartilhado no Instagram @lapi.ac. Neste caminho criativo, como ator, levou-se em conta a presença do incerto, dada a realidade pandêmica; a interação com as novas tecnologias, bem como a forte presença nos encontros à distância e múltiplas possibilidades de criação. A linguagem audiovisual colaborou obrigatoriamente com o campo do teatro, haja vista as possibilidades de compartilhamento artístico das investigações teatrais performáticas; e, no nosso caso específico, o sertão que seria encenado foi transformado com novas significâncias, tanto pelas estranhas vivências de solidão e de solitude, quanto pelas sensações humanas experienciadas neste momento de reflexão, lamento e isolamento.

Destarte, neste trabalho, apresentam-se reflexões escritas que estão divididas em duas dimensões: a da palavra e a da imagem. Dois tópicos estão focados no compartilhamento do trabalho por meio da escrita textual, e o último apresenta uma galeria de fotografias do processo. Primeiramente, será apresentada a parte ‘Cena-Live, SerTãoVida: Tecnologia e sensibilidade’, reflexões acerca do encontro íntimo do autor consigo mesmo; essa intimidade enquanto lugar de colaboração criativa e inspiração cênica; e as possibilidades de compartilhamento artístico por meio das novas tecnologias. Já na outra reflexão escrita intitulada ‘Isolamento social enquanto sertão poético’, estão aprofundadas questões acerca do conceito de sertão e de suas dimensões ampliadas por meio das vivências de cada sujeito com o mesmo, levado em consideração especificamente o caso de isolamento deste ator-autor em meio à uma pandemia. O mural do processo está registrado na reflexão ‘Compartilhamento cênico em formato audiovisual’, espaço destinado a proporcionar leituras dos autores para além das explicações, sertões ou lamentações apresentadas.

CENA-LIVE, SERTÃOVIDA: TECNOLOGIA E SENSIBILIDADE

*No rancho fundo,
de olhar triste e profundo.
Um moreno canta as mágoas,
tendo os olhos rasos d'água.*

No rancho fundo (música). Ary Evangelista Barroso / Lamantine Babo. 1931.

A palavra inglesa *live*, em seu sentido primário significa o verbo: ‘viver’. Mas o sentido é diferente quando utilizado para denominar a ferramenta de redes sociais e plataformas digitais que começou a ganhar o público online entre 2011 e 2019, e alcançou a popularidade mundial em 2020 durante a pandemia. A *live* que conhecemos atualmente, ferramenta utilizada inicialmente pela

⁶ O vídeo cênico e documental *Ser, Tão & I só lamento* está disponível em duas partes. A Primeira parte está disponível em: https://www.instagram.com/tv/CEDDCsJHS_I/ e Segunda parte está disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEDCEjSHj7s/>.

plataforma digital de vídeos YouTube em 2011, e depois utilizada nas redes sociais Facebook em 2015, Instagram e Twitter em 2016, e atualmente o TikTok, tem a ideia do que nós brasileiros chamamos de ‘Ao Vivo’. As *lives* são transmissões (*streaming*) ao vivo realizadas numa plataforma ou rede social que possibilitam um formato de apresentação e recepção, na qual alguém realiza um evento ou possibilita um momento, e um público de espectadores o assistem.

Não é difícil perceber que esta transmissão apresenta semelhanças com a televisão, haja vista a sua possibilidade de realização no ‘aqui e agora’. E o ‘aqui e agora’ pensado na perspectiva artística nos remete imediatamente à linguagem teatral. A televisão sempre se utilizou do diálogo entre as linguagens artísticas para compor seus programas e atrações, e a teatralidade sempre esteve presente em seus produtos estéticos e atrativos, como podemos notar nos programas de auditório com apresentações artísticas e mesmo, diretamente, como no teleteatro da década de 1950.

É nesse sentido que a palavra e a noção de *live* ganhou efeito importante na realização do trabalho que compusemos. No âmbito da arte, muitos artistas viram nas *lives*, nas redes sociais e na produção de conteúdos digitais, as novas possibilidades de criação e processos criativos, bem como de autossustentação provisória. Seja na possibilidade de tornar público os trabalhos que vêm sendo realizados, ou mesmo na oportunidade de participar de editais de emergência para os trabalhadores da cultura. Desse modo, fica evidente, que ainda que de forma explícita, esses sujeitos vêm mantendo uma atividade espontânea ou acordada, que já implicitamente é notada pela situação fatídica mundial que lhes obrigaram a iniciar, manter e/ ou aprofundar relações com esses meios digitais, virtuais e de novas tecnologias.

Essa possibilidade de encontro *online*, que foi a alternativa descoberta por centenas de milhares de artistas no mundo todo, para dar seguimento aos seus trabalhos e manter contato com o público, ainda que à distância; foi a alternativa utilizada também no processo criativo do trabalho artístico aqui apresentado. A utilização do sentido de *live* parte da teatralidade envolvida, que no momento de gravação do produto artístico foi necessário trabalhar, bem como da preocupação em gerar uma interação entre artista e público, que nesse caso se dá como visualizador. Essa preocupação além de estética, esbarra na dimensão social, da qual leva em conta esse grupo de pessoas que se encontram isoladas, suas diversas problemáticas sociais, tanto quanto suas dinâmicas de gosto e de consumo.

Daí surgiram algumas questões: Como alcançar esse público diverso, complexo e isolado nesse momento? Devemos levar em conta que nem todos tem celular ou *notebook*, acesso à internet ou mesmo uma boa rede de conexão. Do mesmo modo que, nem todos têm tempo destinado para o respectivo encontro *online*, do qual se deve manter um diálogo e acordo com a dinâmica de suas casas, bem como seus familiares. Também é necessário lembrar que nem todos têm responsabilidades ou mesmo vontade de realizar os encontros *online*, haja vista a imensidão de conteúdos disponíveis na internet e na televisão.

Algumas problemáticas do mundo sem pandemia; se atualizaram e reconfiguraram num novo modelo, o pandêmico. Isso fica explícito no que tange a desigualdade social, a qual abrange os problemas socioeconômicos. A discrepância entre classes sociais e a luta de classes ficou ainda mais em evidência e pudemos observar que muitas pessoas não possuem o mínimo de condições objetivas que lhes dê dignidade para viver: ter o que comer, onde dormir, lugar para fazer as necessidades fisiológicas, ter acesso gratuito ou possibilidades de comprar produtos que propiciem a higiene corporal, etc. Esses temas estão sendo muito debatidos em vários lugares, por diversos sujeitos, em diferentes contextos desde os primeiros meses de pandemia, inclusive no ciberespaço.

Todas essas questões, levam-nos a refletir acerca da importância da produção artística num momento tão difícil como o de uma pandemia. Para isto, foi necessário levar em conta as fragilidades e cobranças pessoais como ator, bem como as fragilidades e cobranças de um possível espectador que assistiria a obra artística via internet, por meio de um aparelho tecnológico, num lugar e num contexto próprios.

Na disciplina, enquanto adentrávamos cada qual em um processo de busca individual, também eu estava atrás de uma ideia a qual me tocasse e refletisse a pesquisa desenvolvida para o mestrado. Ademais, havia ainda a situação de isolamento que estávamos enfrentando. Foi necessário vivenciar cerca de dois meses de encontros semanais da disciplina. Acabamos por decidir, em comum acordo e de forma dialógica entre estudantes e professora, que cada trabalho artístico seria realizado e compartilhado em formato de vídeo, e que ficaria disponível na plataforma IGTV do Instagram do LAPIAC, bem como todos participaríamos da Mostra de Trabalho Performativos que foi realizada com o apoio do LAPIAC/ PPGAC/ FEFD/ EMAC/ UFG.

As aulas contaram com encontros síncronos e assíncronos, desenvolvidos por meio de bate-papos, leituras, acompanhamento de espetáculos apresentados de forma *online*, e a visualização de *lives*. Estas *lives*⁷ eram diálogos artísticos que vieram destacando as particularidades da arte enquanto necessidade humana, principalmente durante a pandemia e o isolamento social. Estes encontros além de colaborarem na reflexão acerca da importância do fazer artístico, também traçaram conversas necessárias com o campo da estética, da poética e do sensível, lugares até então considerados essenciais para o ‘bem viver da humanidade’.

Daí o ponto de partida para chamar as cenas criadas para *Ser, tão & I só Lamento* de cena-*live*. Uma vez que se cria cena por estar vivo e se faz arte por estar vivendo. Em meio a um momento de milhares de mortes no mundo todo, a produção de *lives* (ou ‘ao vivo’, ou mesmo ‘viver’) soou como uma contradição provocadora de reflexão. O título-chave do projeto de mestrado é ‘SerTãoVida em cena’, ou seja, uma junção de palavras que dá o duplo sentido acerca do sertão e da vida, numa dinâmica inspirada nos conceitos de arte e vida do encenador russo Constantin Stanislavski (1989). Utilizar do verbo ‘viver’ (*live*) e da palavra vida ajudaram, pois, a encontrar novas formas de fazer teatro (*live*, ‘ao vivo’, ‘aqui e agora’), tendo como ponto de partida e de encontro: o sertão.

Ainda que as *lives* tenham servido de inspiração poética na produção da obra, foram os recortes videográficos que tornaram concreto o trabalho produzido. A relação da teatralidade com o audiovisual, colaboraram no aspecto técnico, estético e poético de experimentação. Do mesmo modo, que a criação e a produção do trabalho em si, possibilitaram a construção de novos conhecimentos.

⁷ Trata-se das *lives*: ‘Lighting Studio’⁷ da SP Escola de Teatro, transmitida ao vivo via YouTube, em 30 de junho de 2020, na qual o professor doutor Eduardo Augusto da Silva Tudella da Universidade Federal da Bahia (UFBA), apresentou um compartilhamento de arte e vida junto da temática relacionada à iluminação cênica. Disponível em: <https://youtu.be/MzWgne57iDw>. Acesso em: 30 de jun. 2020.

‘Diálogos a Contrapelo: Eu não gostaria de estar na minha pele? Experiência Trans-disciplinar nas Artes da Cena’⁷, transmitida ao vivo via Instagram em 09 de julho de 2020. A *live* integrou a ‘Semana do Orgulho LGBTQIA+’ promovida pelo Lapiac/ UFG. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CCcHBt_n1hf/?igshid=1nyopsw4r45v. Acesso em: 09 de jul. 2020.

‘Vírus: Poéticas Digitais’⁷, que foi transmitida ao vivo via YouTube, em 17 de julho 2020. O encontro foi compartilhado pela mediação da professora doutora Rafaela Blanch Pires (EMAC/ UFG) e das falas do artista e professor mestre Ricardo O’Nascimento (Universidade de Loughborough – Reino Unido/ Inglaterra). Disponível em: <https://youtu.be/O-9zPDV97rU>. Acesso em: 17 de jul. 2020.

ISOLAMENTO SOCIAL ENQUANTO SERTÃO POÉTICO

*Se Deus soubesse,
Da tristeza lá da serra.
Mandaria lá pra cima,
Todo o amor que há na terra.*

No rancho fundo (música). Ary Evangelista Barroso / Lamantine Babo. 1931.

A palavra ‘sertão’ possui variadas versões de sua etimologia, das quais consta gênese no latim com a ideia de *sertānu*, *sertanu* ou *sertum*, significando “bosque”, “mata”, “afastamento” (BUENO, 1967, p. 721); no angolano como *celtão* ou *certão* com o sentido de “mato” (BARROSO, 1947, p. 11-12); e no português ‘sertão’ como derivação do aumentativo de deserto, desertão (BARROSO, 1947). O que sabemos é que no sentido de constituição, o sertão é o lugar que já ganhou e continua ganhando inúmeras representações e significâncias. Das tantas interpretações acerca desse lugar e atmosfera brasileira, citamos as duas que fazem presença na nossa pesquisa. São elas: a que se refere ao mato, ou seja, o interior e a roça – o sertão como espaço do paraíso, do descanso, do cantinho sonhado por alguns; e a que se refere ao deserto, o que tem a ver com o afastado e isolado – o sertão enquanto o lugar da solidão e da solitude.

Amparados sob essas duas dimensões – que além de históricas, sociais, antropológicas e políticas, são também imagéticas e poéticas – não foi difícil percebermos elementos do sertão em meio ao isolamento social. Inicialmente, portanto, compartilhamos a ideia de que o próprio termo ‘isolamento’ já nos deixa numa extensão de contato com o só, o sozinho, que porventura nos liga à solidão e à solitude. Não é difícil percebermos, nas letras das tradicionais canções caipiras, a presença do desabafo e do lamento triste de um homem ou mulher do campo que chora sozinho, esquecidos por um grande amor, ou envelhecidos e sem a presença dos seus familiares. Essa dimensão pôde ser vivida no que se refere ao se afastar do convívio social presencial e se confinar numa residência como alternativa de sobrevivência durante a pandemia.

No que tange a ideia de mato e de roça, explicitamos que a moradia na cidade de Goiânia, tanto do autor quanto da coautora, fica justamente num bairro da zona periférica da capital, de origem rural originariamente, onde não é difícil encontrarmos a presença dos elementos roceiros. Detalhamos, contudo, aspectos do minúsculo apartamento alugado do ator-autor, que dão indícios de presença da cultura sertaneja e caipira, mas também colaboraram na dimensão imagética e criativa para a cena. São elementos enquadrados pela moldura da janela que dá vista direta aos pequenos morros e pela qual todos os dias era possível avistar o pôr-do-sol. Do enquadramento particular, ouve-se o canto dos galos das moradias ao redor, o mugir dos bois na chácara vizinha ao prédio, o redemoinho que se forma diariamente entre agosto e setembro com a poeira e as folhas secas, o colorido diferente de mês pra mês da grama que nasce e morre conforme a estiagem ou a vinda da chuva. A dura seca e a longa espera pela chuva, que passou mais de quatro meses sem cair nos solos goianos em 2020...

Também apontamos para uma questão mundial que aparentou afetar o ator nos primeiros dias de quarentena, mas que depois ficou evidente que não faria parte da rotina de todos. Falamos a respeito do tempo de ócio, evocado por alguns, por conta do isolamento. A falácia de que todos em casa teriam tempo para fazer aquilo que bem queriam, só aconteceu para os mais privilegiados da sociedade, e este discurso se sustentou de forma romântica em muitos lugares como nas mídias e nos meios digitais. A verdade é que mesmo em meio à pandemia, o sistema societal capitalista ainda conseguiu nos colocar frente a frente com a mesma e velha noção do produtivismo.

Reflitamos a respeito disto, para pôr em contraponto a presença do ócio na cultura caipira e sertaneja, na qual o roceiro não tinha a preocupação operária formal dos grandes centros urbanos, pautados na ideia de produção (RIBEIRO, 1995; CÂNDIDO, 2010). O ócio na cultura interiorana, originada na descendência indígena, era prática humana que não era vista sob o olhar preconceituoso que entende o descanso como perda de tempo e atitude de ‘vagabundos’. Esta perspectiva foi outro ponto fundamental para compor o conteúdo dramatúrgico do vídeo cênico produzido, ainda que a prática do ócio não tenha sido praticada pelo ator durante a pandemia, haja vista os compromissos profissionais e acadêmicos.

Ainda falando de reflexões realizadas no decorrer destes meses, e que foram colaboradoras para o conteúdo da obra, citamos a conexão da historicidade caipira e sertaneja em conexão com a contemporaneidade. Fatos como a história da criação da bebida brasileira caipirinha⁸, que foi produzida pelos roceiros do final da primeira década do século XX, como falso remédio de tratamento precoce para o contágio do vírus da influenza, popularmente conhecida como a gripe espanhola, que fez várias vítimas no Brasil e no mundo entre 1918 e 1919. Bem como o uso da expressão ‘cabras da peste’, utilizada para caracterizar os sertanejos vistos como fortes, por aguentarem as problemáticas da vida e as enfermidades avindas da falta de políticas públicas. Se peste é um termo antigo utilizado para definir as tantas enfermidades que assolam a humanidade desde os primórdios, cabra é o animal utilizado como símbolo do diabo ou da resistência por conseguir passar muito tempo sem beber água.

Todas estas reflexões fizeram parte do vídeo produzido, que contou com a construção de cenas em formas de lamento e desabafo, quase que um monólogo; e de teatralidade com a criação de personagens-tipo de caipiras e sertanejos como a benzedeira, o contador e a cozinheira. O audiovisual foi a linguagem utilizada para registrar este trabalho experimental, poético e documental, e foi em contato com ele que conseguimos alcançar outras possibilidades de encontro com o público, com as personagens e do ator consigo mesmo enquanto artista criador. A respeito desta reflexão, de diálogo do audiovisual com o teatro, no decorrer deste processo, preferimos apresentar imagens que contam histórias e encenam lamentos.

⁸ Eles a criaram não para comemorarem a vida e o convívio, mas para se prevenirem do contágio da gripe espanhola que provocou uma pandemia volta de 1918. Conforme apresenta o Instituto Brasileiro da Cachaça (IBRAC), a ideia era a de que a bebida que tinha por componentes cachaça, limão, mel e alho, possuía eficácia para imunizar e proteger os homens e mulheres, o que evitaria o contágio do vírus influenza, e consequentemente, não provocaria a falta de trabalho provocada pelo isolamento social. O maior medo daquele povo não era somente se infectar, mas também passar fome e necessidades, dada a falta de trabalho diário.

MURAL POÉTICO: COMPARTILHAMENTO CÊNICO EM FORMATO AUDIOVISUAL

Figura 1 – Ator com iluminação natural, ensaiando para a gravação de cena: ‘Sertanejo aguardando o sol nascer’.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 2 – Ator com iluminação natural, encenando: ‘Cozinheira fazedora de bolinho de chuva’.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3 – Ator com iluminação natural, encenando: ‘Cozinheira fazedora de bolinho de chuva’.



Fonte: Ace

Figura 4 – Ator com iluminação natural, encenando: ‘Benzedeira orando ao meio dia’.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 5 – Ator com iluminação natural, encenando: ‘Benzedeira contando causos’.



Fonte: Acervo do autor.

CONSIDERAÇÕES

*Ele que era, o cantor da primavera
E que fez do rancho fundo
O céu melhor que tem no mundo.*

No rancho fundo (música). Ary Evangelista Barroso / Lamantine Babo. 1931.

O vídeo cênico e documental *Ser, Tão & I só lamento* além de ter sido integrante da Mostra de Trabalho Performativos (Lapiac/ PPGAC/ EMAC/ FEFD/ UFG)⁹, também foi aprovado após curadoria, para compor a Mostra Cultural do 17º Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão (CONPEEX)¹⁰, realizado de forma remota por meio da UFG e exibida pela Rede de Cultura das Instituições Públicas de Ensino Superior (IPES) de Goiás. Ressaltamos que este vídeo não é o trabalho final do projeto de mestrado que vem sendo realizado, mas um experimento cênico colaborativo neste caminho investigativo.

Neste registro não ousamos esgotar questionamentos em relação aos conteúdos abordados, muito menos responder perguntas que, ainda estão sendo vivenciadas e experimentadas artisticamente em meio ao período de pandemia. Acreditamos, porém, que futuramente esses aspectos de novos relacionamentos com o teatro, o audiovisual e as novas tecnologias, estejam mais discutidos, ampliados e repensados, uma vez que já teremos outras vivências e maior experiência com este universo de troca artística no universo virtual híbrido.

⁹ Este evento ocorreu nos dias 17 a 22 de agosto de 2020, de forma online por meio do canal IGTV do instagram do Laboratório Lapiac. O vídeo cênico e documental *Ser, Tão & I só lamento* está disponível em duas partes. A Primeira parte está disponível em: https://www.instagram.com/tv/CEDDCsJHS_I/ e Segunda parte está disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEDCEjSHj7s/>.

¹⁰ O vídeo cênico e documental *Ser, Tão & I só lamento* também está disponível na Rede IPES de Goiás, em <https://rededeculturaipesgo.ufg.br/>.

Por afirmação final, atrevemo-nos apenas em falar que as preocupações sensíveis, estéticas e poéticas que vêm sendo trabalhadas por artistas e em meio a coletivos e trabalhadores da cultura, podem colaborar com o tratamento e a cura de nossas feridas abertas e cicatrizes descobertas neste tempo pandêmico. Sem idealizar a arte, mas compreendendo-a como *live* [viver], ela não age da mesma forma que uma vacina ou medicamentos, que um alimento e uma moradia, mas pode ser uma ação que venha a atingir e afetar a humanidade de forma sensível, quiçá amenizando as nossas dores, nossas perdas, expondo os abscessos e explicitando tabus que têm de ser resolvidos. Terminamos, por fim, com esperança de dias melhores e SerTãoVida bom de ser vivido!

REFERÊNCIAS

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Brasília: Liber Livro, 2005.

BARROSO, Ary Evangelista; BABO, Lamantine. **No Rancho Fundo (música)**. 1931.

BARROSO, Gustavo. A origem da palavra ‘Sertão’. **Boletim Geográfico**. Rio de Janeiro: IBGE, v.52, junho, p. 401-403, 1947.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. V. 7. São Paulo: Saraiva, 1967.

CAIPIRINHA. Instituto Brasileiro da Cachaça (IBRAC). Disponível em: <http://ibrac.net/curiosidades>. Acesso em: 06 de jun. 2020.

CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. (Tradução: Helena Maria Mello) Revista Cena – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009, p. 77-88.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

OMS decreta pandemia do novo coronavírus. **VEJA Saúde**, 12 de março de 2021. Disponível em: <https://saude.abril.com.br/medicina/oms-decreta-pandemia-do-novo-coronavirus-saiba-o-que-isso-significa/>. Acesso em: 12 de jul. 2021.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. Etnografia e educação: conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. Available from SciELO Books - Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 24, out, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. 2ª Ed. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia**. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

_____. **Minha vida na Arte**. Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

THE PATH OF THE MAY QUEEN: OS ESTÁGIOS DA JORNADA DO HERÓI DA PERSONAGEM DANI NO FILME *MIDSOMMAR*, DE ARI ASTER

Wagner dos Santos Rocha (UESPI)¹

RESUMO

Neste trabalho, analisamos o filme *Midsommar*, do cineasta estadunidense Ari Aster, mediante os pressupostos da Jornada do Herói, termo postulado pelo roteirista Christopher Vogler. Esse modelo é baseado no “monomito” de Joseph Campbell, o qual diz respeito a uma estrutura cíclica presente em narrativas e que concentra informações acerca do cotidiano do herói, um arquétipo presente no inconsciente coletivo e continuamente representado pelos mitos ao longo do tempo, e como este indivíduo é modificado em razão do chamado a uma aventura, na qual passa por momentos de conhecimento de outros mundos, pessoas e por uma percepção mais aguçada de si próprio. Apropriado dessa teoria, Vogler prevê seus usos também nas narrativas em geral, sobretudo os filmes, indicando caminhos para jovens escritores encaminhareм suas histórias de aventura. Em *Midsommar*, observamos o crescimento de uma jornada da personagem principal, a jovem Dani, que ao viajar para uma idílica vila na Suécia entra em contato com uma cultura ancestral e descobre mais sobre si mesma e o mundo ao seu redor. Logo, nossa intenção é demonstrar de que forma o longa-metragem se utiliza dos estágios da Jornada para contar a história da protagonista. Os resultados mostram que o filme se inscreve na tradição monomítica, provando como esse esquema continua a se fazer presente nas mais diversas narrativas; além disso, mesmo que *Midsommar* possua esquemas desviantes da Jornada, ele acaba por retornar a esse lugar-comum. A pesquisa apresenta caráter bibliográfico e objetivos exploratórios, fundamentando-se em Campbell (2007), Eliade (2016), Jung (2000) e Vogler (2006).

Palavras-chave: Dani. Jornada do Herói. *Midsommar*. Monomito.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Graduado em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí. Atualmente faz parte da equipe de produção cultural do Museu do Mar do Delta do Parnaíba/SECULT - PI.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Midsommar é o segundo filme do cineasta estadunidense Ari Aster, lançado em 2019. Com seu filme anterior, *Hereditário* (2018), o diretor ganhou uma ótima recepção entre a crítica especializada, além de um público que alavancou o seu sucesso, fazendo com que seu próximo longa-metragem fosse aguardado com expectativa entre os mais entusiasmados com cinema.

O resultado é uma história que, igualmente como no trabalho prévio, busca discussões profundas sobre a existência e a vida humana em meio ao gênero proposto pelo diretor, isto é, o terror. *Midsommar* segue a personagem Dani, uma jovem debilitada pelas relações pessoais, seja com a família ou com o namorado Christian, o qual observa o relacionamento com a garota como um problema. Quando de repente, a irmã bipolar da protagonista se suicida, ocasionando também a morte dos pais por meio de um vazamento de gás, Dani se vê completamente perdida em meio ao luto e a tragédia que rodeia sua vida. É nesse entremeio que surge Pelle, um estudante sueco, e amigo de Christian, que convida tanto o seu grupo da faculdade como Dani para uma viagem à sua terra natal, a vila de Hårga, para as festividades do solstício de verão.

Ao perceber que a viagem pode ser uma possibilidade de tentar esquecer seus problemas, e também salvar seu namoro, a protagonista aceita ir, mesmo que toda a situação soe desconfortável, desde que ela se sente como intrusa. No entanto, Hårga acaba sendo uma experiência de descoberta para a jovem, que após receber um chamado, transporta-se para uma nova realidade onde compreende mais sobre si e as coisas que a afligem, até mesmo alçando a novos caminhos e perspectivas.

Tendo isso em mente, conectamos a trajetória da personagem com a Jornada do Herói, termo apropriado pelo roteirista Christopher Vogler para orientar novos escritores na década de 1990 no meio hollywoodiano, o qual, baseado nas pesquisas de Joseph Campbell sobre mitologia, constrói um modelo que diz muito sobre a humanidade e os modos de se pensar e viver. Sendo assim, observamos de que forma o longa-metragem se apropria dos estágios da Jornada para contar a história de Dani, perpetuando a relevância dessa estrutura narrativa.

DO ARQUÉTIPO DO HERÓI AO MONOMITO

Escrito em 1949, *O herói de mil faces* é a obra magnânima de Joseph Campbell, um dos mais relevantes mitologistas da história. O livro é resultado de suas leituras e pesquisas sobre a psicanálise, bem como das diversas mitologias existentes ao redor do mundo, nas quais o autor percebeu um padrão que tende a se repetir. De acordo com ele, a função primária da mitologia é a de “fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás” (CAMPBELL, 2007, p. 21), ou seja, o objeto do mito sempre será a essência humana, ofertando às pessoas imagens nas quais elas podem se espelhar em determinado tempo e espaço, passando de geração para geração.

Dessa maneira, Campbell argumenta que os temas presentes nos mitos são guiados pelo inconsciente coletivo, termo advindo da nomenclatura jungiana, e que representa conteúdos e modos de comportamentos comuns a todos os indivíduos, e o qual opõe-se ao inconsciente pessoal, calcado em uma experiência única, isto é,

[...] enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade (JUNG, 2000, p. 53).

O autor também coloca que, enquanto os conteúdos do inconsciente pessoal são os complexos de tonalidade emocional, os do inconsciente coletivo são os chamados arquétipos, que basicamente tratam-se de formas representativas de um certo conceito repassado através de longos períodos de tempo, as quais estariam presentes em todos os tempos e lugares como guias para a humanidade. Como Vogler (2006, p. 49) coloca, os arquétipos podem ser vistos como símbolos personificados das qualidades humanas, representando um reflexo da história humana total, desde o crescimento, passando pelo “tornar-se indivíduo”, até a morte.

Jung pontua que há tantos arquétipos quanto situações típicas na vida, os quais “imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob a forma de imagens preenchidas de um conteúdo, mas precipuamente apenas formas sem conteúdo, representando a mera possibilidade de um determinado tipo de percepção e ação” (JUNG, 2000, p. 58). Dessa maneira, quando um momento vivido corresponde a um arquétipo, ele produz uma neurose, ou um conflito de dimensões patológicas que envolve o ser humano, em outras palavras, os efeitos buscados pelos arquétipos só serão efetivos por meio de padrões que apontam para um desequilíbrio emocional.

Também devemos considerar que o arquétipo representa “um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2000, p. 17), ou seja, o entrelaçamento da experiência pessoal com essas imagens criadas pelo inconsciente coletivo faz com que diversas formas de expressão se apresentem, contudo, por serem provenientes do mesmo espaço, acabam se voltando para temas comuns entre si. Logo, todo arquétipo passa por um processo de absorção e compreensão, sendo transformado em símbolo ou imagem que transmite uma mensagem sem enfraquecer o conteúdo proveniente do inconsciente coletivo.

Para Jung, os mitos, bem como os contos de fadas são algumas das expressões mais imediatas dos arquétipos, sendo antes de mais nada representações da essência da alma, trazendo à baila as inúmeras formas moldadas pelo contato com o inconsciente pessoal. Eliade por sua vez, argumenta que o mito se refere a uma criação, “contando como algo veio a existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos” (ELIADE, 2016, p. 22), ou seja, os mitos são representativos da história da humanidade, comunicando realidades vivas que constituíram os povos ao longo dos tempos.

Sendo assim, os mitos revelariam o que há de comum entre os seres humanos, desde que são os pilares que construíram as civilizações, as religiões e deram sustentação à existência humana, e que revelam a sabedoria da vida. O mito, portanto, “é um ingrediente vital à civilização; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente” (ELIADE, 2016, p. 23). Isso nos leva à teoria de Campbell, o chamado monomito, termo emprestado do *Finnegans Wake* joyceano, e que diz respeito a um padrão cíclico que se repete nas principais histórias da humanidade, como a vida de Prometeu, Buda e Cristo, as quais percorrem o mesmo paradigma, mesmo que haja diferenças entre elas. Este padrão, calcado nos arquétipos e no inconsciente coletivo, ajudaria a compreender cada etapa da jornada humana.

Campbell antevê uma unidade nuclear ao monomito guiada pela seguinte máxima: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 36). Portanto, todos os ensinamentos trazidos pelos mitos passam por esse espaço cíclico, o qual é orientado por três grandes estágios: a separação ou partida, as provas e vitórias da iniciação, e finalmente o retorno e reintegração à sociedade, por

sua vez divididos em dezessete subseções ao todo que pormenorizam o movimento do herói nesse lugar-comum.

De acordo com o autor, o herói é “uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de deficiência simbólica” (CAMPBELL, 2007, p. 41). Esse arquétipo, aqui transformado em símbolo de acordo com a mensagem a ser repassada para um determinado povo, representa a imagem criadora escondida dentro de cada ser humano, que aguarda ser reconhecida para finalmente ter vida. Por isso, a aventura perpetrada pelo herói se volta para uma busca, que com seu objetivo alcançado passa a ser conhecida e utilizada como exemplo para os demais.

Daí a estrutura do monomito ser um círculo, isto é, o “símbolo do estar-fechado-em-si-mesmo, perfeito eterno” (LURKER, 2003, p. 138), o que justifica a sua índole perante os demais, e como estes sujeitos tendem a se espelhar nesse indivíduo. O círculo neste caso remete à figura da mandala, combinação da forma circular com a quadrada, que possui significado macro e microcósmico, coincidindo o centro do mundo exterior com o centro pessoal do mundo interior (LURKER, 2003, p. 139). Sobre a forma, Jung coloca que o tema básico da mandala é “o pressentimento de um centro da personalidade, por assim dizer um lugar central no interior da alma, com o qual tudo se relaciona e que ordena todas as coisas, representando ao mesmo tempo uma fonte de energia” (JUNG, 2000, p. 353), o que esbarra novamente na jornada de autodescoberta prevista pelo monomito.

Tendo isso em vista, Campbell pontuará que o herói representa “aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida” (CAMPBELL, 2007, p. 43), ou seja, a sua aventura libera o fluxo de vida, conferindo uma ubiquidade necessária para que toda a existência seja gerada continuamente, inspirando a humanidade. Assim, o herói torna-se o Centro do Mundo (CAMPBELL, 2007, p. 46), de onde toda a energia escapa e alimenta todas as coisas.

DO MONOMITO À JORNADA DO HERÓI

O monomito, bem como Joseph Campbell, se tornaram mundialmente conhecidos após a estreia de *Star Wars* (1977), quando o diretor e roteirista, George Lucas, teve sua escrita inspirada pela *Herói de mil faces*. Leitor ávido das obras de Campbell, Lucas se debruçou sobre o livro do mitologista durante a escrita do *script* do primeiro filme da saga interestelar e decidiu fazer uso da estrutura mítica em sua narrativa. Logo, a jornada do jovem Luke Skywalker em busca de se tornar um *Jedi* e acabar com o Império, tornou-se permeada pelas antigas imagens desenhadas pelos arquétipos, sempre à disposição no inconsciente coletivo. Os filmes acabaram se tornando um sucesso de público e crítica, sendo até hoje lembrados como alguns dos trabalhos mais importantes do cinema.

Esse dado é importante, pois nos oferece vazão para observar como a teoria de Campbell é influente para além dos mitos apresentados pelo autor, na verdade, esta expansão trazida pelo cinema, apenas reconfirma a tese arquetípica que respalda o monomito, numa retomada que expande ainda mais o escopo da estrutura. Após o uso de Lucas, o maior responsável pela apropriação das ideias do monomito na sétima arte foi o também roteirista, Christopher Vogler. Funcionário da Walt Disney Studios no final dos anos 1980, uma época consideravelmente pobre em termos de sucessos filmicos para a produtora, Vogler e seus companheiros foram incumbidos a sanar o problema, por meio de estratégias para evitar erros, além da adoção de fórmulas narrativas, foi quando ele propôs um

memorando corporativo de sete páginas (VOGLER, 2006, p. 28) chamado *A Practical Guide to The Hero With a Thousand Faces*, ou simplesmente o Memorando Vogler.

O documento explicava brevemente a estrutura do monomito, mas com algumas diferenças que o adaptavam para a lógica cinematográfica, os dezessete estágios de Campbell foram reduzidos para doze, mas ainda foi mantido o ciclo principal de separação, provas e retorno; e além disso, o monomito recebeu uma nomenclatura que a popularizou mais ainda nos estudos narratológicos atuais, a Jornada do Herói. Mais tarde, em 1992, Vogler ainda expandiria o documento, pormenorizando as suas ações no livro que ficou conhecido como *A jornada do escritor: estruturas míticas para roteiristas*. O que podemos perceber nesse movimento, que inspirou filmes bastante relevantes na história do cinema, tais quais *Mulan*, *O rei leão* e *Matrix*, é a persistência do mito do herói e como a propensão narrativa que o cinema oferece renova as possibilidades que envolvem a imagem desse arquétipo.

Como Vogler argumentará em seu livro, as muitas alternativas que existem para o mito do herói, abrem as portas para que estudiosos e apreciadores da obra de Campbell reimaginem a estrutura do monomito, sempre renovando-a e encontrando novos sentidos. Por isso, a sua opção por chamá-lo de “Jornada do Herói”, porque:

No fundo, apesar de sua infinita variedade, a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho. Pode ser uma jornada mesmo, uma viagem a um lugar real: um labirinto, floresta ou caverna, uma cidade estranha ou um país estrangeiro, um local novo que passa a ser a arena de seu conflito com o antagonista, com forças que o desafiam (VOGLER, 2006, p. 35).

Além disso, essa jornada empreendida pelo herói é, antes de tudo, uma jornada interior, afinal, ao enfrentar todos os perigos e aventuras, o espírito desse indivíduo se transforma, fazendo com que ele compreenda melhor a si mesmo e o seu entorno. Em termos psicológicos, o arquétipo do herói está associado ao ego, uma parte que se considera distinta do resto da raça e que busca “separar-se da massa; do turbilhão inconsciente e adquirir autonomia; tornando-se assim, uma totalidade psicológica, sem divisões internas, atingindo a personalidade total e a realização pessoal” (GOMES; ANDRADE, 2009, p. 3).

A história do herói, sempre tem a ver com essa separação, seja da família ou da tribo, pois apenas com essa individuação ocorrida pela partida para a jornada, será possível que ele transcenda os limites do ego e busque a totalidade de seu ser. Além disso, o ego vive em conflito, “pressionado pelos desejos insaciáveis do id, pela severidade repressiva do superego e as ameaças do mundo exterior” (LIMA, 2010, p. 281), e isso é refletido no herói por meio de seus defeitos e fraquezas, que quando mostrados pela imagem arquetípica conectam-se com o leitor/espectador, que reconhece pedaços de si naquele indivíduo. Nesse ponto, o herói como um alguém singular deve superar esses problemas, começando seu “arco de personagem” (VOGLER, 2006, p. 56), caminho que o leva ao desenvolvimento pleno de suas funções, à “peça que falta” para completar a sua vida.

Assim, segue-se a jornada. Apresentada por Vogler, como já comentamos, em doze estágios, que começam com a separação do mundo comum, na qual o herói recebe o chamado à aventura, a princípio recusando-a, efeito de seu conflito de ego, mas com o tempo embarcando nela, seja por circunstâncias maiores, ou pela influência de um mentor e/ou arauto. Seguida da iniciação no mundo aventureiro, onde conhece seus aliados, inimigos e passa por testes que vão leva-lo ao extremo de

suas emoções; para enfim, voltar para o seu estado inicial, mas transformado e tendo alcançado a vitória sobre seus medos e frustrações.

A RAINHA DE MAIO ASCENDE

Para que uma aventura tenha início, é necessário que um herói saia do seu espaço comum e se locomova “para uma região de maravilhas sobrenaturais” (VOGLER, 2006, p. 91), isso pode ocorrer de diversas maneiras, seja através do título da narrativa, de sua imagem de abertura, um prólogo, bem como a apresentação do *background* do protagonista da história e o tema a ser discorrido. Em *Midsommar*, isso ocorre por meio de um prólogo de doze minutos onde todos os protagonistas do filme são apresentados, com atenção especial para Dani.

Nessa primeira parte, no “Mundo Comum”, Aster expõe com cuidado a personalidade da personagem, com atenção especial para sua relação difícil com a família, a qual a ignora faz algum tempo, não respondendo suas ligações e mensagens. Da mesma forma, Christian e seus amigos surgem na narrativa comentando sobre o convite que Pelle fizera para que eles visitassem sua vila natal na Suécia durante as festividades do solstício de verão, enquanto são constantemente interrompidos por ligações de Dani. A partir de então, o assunto passa a ser o relacionamento dos namorados, que há algum tempo não tem mais sentido na opinião dos amigos de Christian e dele próprio, ele só não sabia ainda como encerrar as coisas. Essa parte se encerra com a descoberta do suicídio da irmã bipolar de Dani, e conseqüentemente dos pais delas, já que ela havia ligado o gás dentro de casa enquanto ambos dormiam lá. Esse incidente acaba sendo crucial para manter o casal de namorados juntos, e também levantar as questões dramáticas e problemas internos e externos da personagem.

De início, o espectador de *Midsommar* é envolvido na narrativa, bem como nos problemas, traumas e falhas da heroína em questão. O tema da narrativa, ainda não é exposto com exatidão, mas como o próprio Vogler discorre: “o tema real pode nem emergir ou ser enunciado até que se tenha feito a história funcionar por algum tempo” (2006, p. 105), o que ocorre aos poucos, enquanto a narrativa se consrói em uma aura de mistério.

Figura 1 – Dani, a protagonista de *Midsommar*



Fonte: MIDSOMMAR. Direção de Ari Aster. Estados Unidos: A24 Pictures, 2019. 1 DVD (150 min.).

Vogler comenta que deve haver um “evento para ligar o motor, dar a partida na história” (2006, p. 108), o “Chamado à Aventura”. Em *Midsommar*, isso é feito através das consequências da morte da família de Dani, onde sua vulnerabilidade é acentuada e qualquer oportunidade de sair daquele estado se torna eficaz para sua superação. Com a reaproximação de Dani e Christian, ele

acaba sentido por ela, e a convida para ir à Suécia com seu grupo, o que a princípio não é bem aceito pelos demais viajantes, mas que aos poucos acostumam-se com a adição, isso tudo confere um caráter de sincronicidade ao filme. Além disso, é o momento em que Pelle, aparentemente, começa a tentar confortar Dani em meio à sua dor.

A seguir, tem-se o terceiro estágio, a “Recusa do chamado”, o qual problematiza a forma como o herói responderá ao Chamado medindo as consequências da Aventura. Traduzido no filme a partir do ressentimento que os amigos de Christian demonstram de forma explícita quanto a presença de Dani na viagem, fazendo com que ela se questione se realmente é uma boa ideia, sem falar nas constantes tensões que apresenta com o namorado. Por fim, em certo ponto, a morte recente dos pais não lhe parece ser propício embarcar em aventuras, apesar de ter sido o ponto inicial de cogitação anteriormente. Esse é mais um momento de capturar as nuances da heroína antes que o arco de Hårga comece propriamente, onde todas as dúvidas sobressalentes do trauma recente se emergem, bem como as dúvidas sobre a estabilidade de seu relacionamento. Eventualmente, essas dúvidas se dissipam e ela rumo para a Suécia.

O estágio seguinte é o “Encontro com o Mentor”, que nesse caso também será Pelle. Ao mesmo tempo em que ele é o grande incentivador da viagem dos amigos, também auxilia Dani, oferecendo-lhe “as provisões, o conhecimento e a confiança necessários para superar o medo e começar sua aventura” (2006, p. 123). O Mentor nesse caso pode ser enganoso, apenas aparentando auxiliar o herói para depois mostrar suas verdadeiras intenções. Pelle funciona dessa maneira dentro da história, pois mostra-se bondoso e prestativo diante da situação de Dani, no entanto, parece guardar mais do que é mostrado, então novamente é a narrativa que lançará a verdade acerca dele.

Figura 2 – Pelle, Mentor em *Midsommar*



Fonte: MIDSOMMAR. Direção de Ari Aster. Estados Unidos: A24 Pictures, 2019. 1 DVD (150 min.).

O quinto estágio chama-se “Travessia do Primeiro Limiar”, essa parte, como demonstrado por Vogler em forma diagramática, representa o ápice do primeiro ato do filme e compreende o momento em que o herói se encontra à beira da aventura que transcorrerá durante todo o segundo ato. Já na Suécia, antes de entrar propriamente na vila, os amigos param em um campo aberto onde outras pessoas estão sentadas conversando e aproveitando a natureza, é o momento em que Pelle encontra seu irmão Ingemar, que também trouxera dois amigos de fora para o festival. Finalmente, os amigos chegam a vila e aqui está presente o momento da “travessia” citado por Vogler, este representa o limite entre os dois mundos e inúmeros filmes o representam através da passagem de barreiras físicas como “portas, portões, arcos, pontes, desertos, desfiladeiros, muralhas, barrancos, oceanos ou rios” (2006, p. 134).

Figura 3 – A entrada para a vila de Hårga



Fonte: MIDSOMMAR. Direção de Ari Aster. Estados Unidos: A24 Pictures, 2019. 1 DVD (150 min.).

Midsommar não trilha caminhos diferentes ao representar esse momento da narrativa, já que a entrada de Hårga é um enorme portal em formato de sol que fica no interior de uma floresta. Durante a passagem, pode-se perceber a diferença existente entre a sombra das árvores e o campo aberto repleto de habitantes da vila, também é possível notar uma acentuação das cores expostas na tela, reforçada pela presença de campos verdes e flores coloridas, além do aparecimento de música de flautas contrapondo o silêncio anterior.

O sexto estágio “Testes, aliados, inimigos” apresenta o herói já imerso dentro do Mundo Especial tentando viver de acordo às novas regras a que são expostos. A partir de então é possível criar uma divisão entre os mundos apresentados no primeiro e segundo atos. No caso de Hårga, esse contraste é bastante acentuado, desde que a vila representa com bastante destreza, a visão de Campbell do Mundo Especial, isto é, “uma paisagem de sonho, de formas curiosamente ambíguas e fluídas” (p. 138). Até o final do filme, são apresentados a Dani, e aos demais, diversos costumes seja de forma visual ou verbal a fim de ensinar ao espectador as regras desse lugar novo.

Tais costumes vão desde gestos simples como o uso de vestimentas brancas, danças conjuntas, orações ao sol, a disposição das mesas e cadeiras durante as refeições, todas coletivas; até atos que envolvem o sexo e a morte, como o suicídio dos anciãos ao se jogarem de um penhasco ou a oferta de uma virgem da vila a um estrangeiro para que esse a deflore para fins reprodutivos, para que isso ocorra é preciso que o homem coma os pelos púbicos e beba o sangue menstrual da jovem a fim de que fique tentado a possuí-la. No filme, esse momento é demonstrado por meio de uma gravura, e as duas partes desse ritual são representadas pelo namorado de Dani, Christian e a irmã mais nova de Pelle, Maja.

Esse também é um momento de testes para o herói, os quais podem ser tanto psicológicos ou físicos. No caso de Dani, o primeiro desses testes é observar o suicídio dos anciãos, já descrito anteriormente. O evento é suficiente para deixá-la abalada desde que é natural aos seres humanos não saber lidar com a morte, ainda mais de uma maneira tão explícita, somado ao fato de que ela acabara de passar por eventos que também envolviam suicídio. Outro teste seria o ritual da Rainha de Maio.

É possível perceber que o maior inimigo de Dani seria o seu passado. Com uma tragédia familiar e um relacionamento amoroso frustrado, que só piora na viagem, ela não consegue levar a frente qualquer oportunidade que venha a surgir. Poderia se pensar que os verdadeiros vilões seriam os habitantes de Hårga, sobretudo quando os visitantes estrangeiros começam a sumir com

explicações vagas por parte deles, causando desconforto diante do espectador, só que Dani não é atingida diretamente, e eventualmente é até beneficiada.

No estágio sete “Aproximação da caverna misteriosa”, os heróis são levados aos preparativos finais para a provação central da aventura. De acordo com os pressupostos mostrados em *Midsommar*, pode-se observar que o momento que melhor se encaixa a esse conceito é o ritual da Rainha de Maio, onde Dani deve se submeter a uma dança conjunta com outras mulheres, até que a última que aguentar de pé receba o título. Como argumenta Vogler, a Aproximação configura o momento de preparação para a provação (2006, p. 148), onde os heróis, já tendo passado por uma adaptação maior dentro do Mundo Especial ficam à beira do momento central da narrativa. Ao observar Dani, nota-se que ela vai aos poucos aceitando os costumes de Härga, mesmo depois de ver um suicídio duplo, ela compreende que aquilo só acontece em prol dos costumes. Porém, ela não consegue assumir essa posição sozinha, e é quando a intervenção de Pelle aparece para acalmar todas as suas tribulações.

Então, quando casualmente as outras mulheres a convidam para participar do ritual da Rainha, ela não se sente acuada, e envolve-se como se aquilo fosse uma simples brincadeira. Curiosamente, somente após ganhar a competição e se tornar a Rainha de Maio é que ela nota que aquilo foi o momento anterior à sua maior provação.

O oitavo estágio é a “Provação”, a qual é, nas palavras de Vogler, “a mola-mestra da forma heroica, a chave do seu poder mágico” (2006, p. 157). Como exposto pelo autor, nesse momento os heróis devem morrer para renascer, e nesse caso, seria exatamente a “morte” da Dani traumatizada pelo passado e o seu renascimento como a Rainha de Maio, símbolo máximo das festividades de solstício de verão em Härga. Nesse ponto da narrativa, Christian já havia sido enfeitiçado por Maja e estava no ritual de fecundação, e é exatamente quando Dani vê o namorado tendo relações sexuais com outra mulher, ou seja, a traindo.

A cena funciona como o microcosmo do que ele poderia eventualmente vir a fazer com ela, caso a viagem não houvesse aberto seus olhos. Nesse momento, a Dani que conhecemos desde o início se modifica, afinal, “ninguém pode viver uma experiência no limiar da morte sem se modificar de maneira alguma” (2006, p. 158). A traição de Christian, mesmo que induzida, transforma-se na crise da narrativa, pois muitos dos pontos da jornada de Dani até aquele momento conduzem a ela, desde as brigas de casal até o desconforto que os dois começam a ter quando estão juntos, ou seja, as forças estão em um clima de tensão que orientará o restante do filme. Esse pode ser o momento que o herói mais receia, e para Dani isso é uma verdade, pois, ela já suspeitava que o namorado poderia fazer algo desse tipo, sobretudo influenciado pelos amigos, mas ver pessoalmente faz a carga dramática se acentuar ainda mais.

Vogler argumenta que o lugar onde se coloca a Provação depende muito das necessidades da história e do gosto de quem a conta, podendo ocorrer no meio do filme como um todo (Crise Central) ou ainda próxima ao final do segundo ato (Crise Retardada). Neste caso, existe uma Crise Retardada, já que a cena descrita anteriormente só acontece depois de transcorridas duas horas de filme. Com essa estratégia, o diretor/roteirista consegue transportar o espectador para a vila de Härga, bem como explorar com cautela os conflitos de Dani e desenvolver a aventura no lugar, deixando assim mais tempo para os preparativos do final e “construindo um grande momento no fim do segundo ato” (2006, p. 160).

O estágio nove “Recompensa”, trata das consequências de ter sobrevivido à Provação. Nele, podem haver vários momentos que rememorem a narrativa, cenas de amor ou ainda, o que mais foi importante para Dani nessa jornada, a descoberta de uma nova maneira de vida e um momento de

auto identificação para superar seus traumas e decepções. Também é um momento de encaixe na história, tanto para os personagens como para o espectador, já que é revelado todo o processo por trás do festival do solstício de verão, sobretudo a questão dos sacrifícios humanos entregues aos deuses para a prosperidade do lugar. São quatro conterrâneos e quatro estrangeiros, além de um último, escolhido pessoalmente pela Rainha de Maio, que pode ser tanto um habitante da vila ou o estrangeiro que passou pelo ritual de fecundação. Esta parte configura mais uma recompensa a Dani por ter se tornado a Rainha, tendo agora em suas mãos a vida daquele que partiu seu coração.

O décimo estágio “Caminho de volta” marca o ponto da narrativa em que o herói, depois de ter assimilado toda a aventura vivida escolhe entre “ficar no Mundo Especial ou iniciar a volta para casa, numa jornada ao Mundo Comum” (2006, p. 187). Na verdade, deve-se afirmar que os últimos estágios da Jornada quando observados na narrativa de *Midsommar* devem passar por algumas adequações, já que nem sempre será possível identificar no filme os conceitos expostos por Vogler, mas ainda assim, configura uma aventura pelos efeitos de transformação pelos quais Dani passou. O autor expõe várias possibilidades do que poderá acontecer no Caminho de volta, só que em *Midsommar* não existe propriamente essa opção, a personagem principal permanece na vila enquanto Rainha, e se ela voltará para casa, é algo que fica em aberto, mas que parece pouco provável de ocorrer em razão do final do filme. Dessa forma, Dani enquadra-se apenas na primeira possibilidade exposta, ficar no Mundo Especial.

O penúltimo estágio, “Ressurreição”, simboliza o clímax da narrativa, assemelhando-se muito à Provação, onde o herói passa por uma purgação final ou uma purificação. Aqui, como exposto por Vogler é o momento em que o diretor/roteirista deve “explicitar a mudança em seus personagens, no comportamento e na aparência, e não apenas falar sobre ela” (2006, p. 195). Nesse caso, nada melhor do que o traje de Rainha, simplesmente um amontoado de flores que compõem um vestido e uma coroa.

Figura 4 – Dani, a Rainha de Maio



Fonte: MIDSOMMAR. Direção de Ari Aster. Estados Unidos: A24 Pictures, 2019. 1 DVD (150 min.).

A partir de então surge o novo “eu” da personagem, que acabara de passar pela trágica experiência de ver o amado nos braços de outra, e agora embarcará em uma jornada onde essa personalidade é afluada, ainda mais com as flores a fim de explicitar com bastante destreza essa situação. Também existe nesse momento, a possibilidade de uma escolha a ser feita. Onde o herói será mais uma vez testado a fim de observarmos “se ele aprendeu, de fato, as lições de transformação” (2006, p. 199), aí seus valores adquiridos pela aventura são postos em jogo. No caso de Dani, essa

escolha será a da nona pessoa a ser sacrificada no ritual de prosperidade que encerra o festival, como explicado anteriormente, suas opções são Christian e um habitante de Hårga sorteado. Mesmo que o rapaz tenha lhe trazido sofrimento, ainda é possível ver a personagem vacilar antes da escolha, chegando a chorar, isto porque os dois acabaram de sair de um relacionamento de mais de quatro anos e os vínculos ainda são muito fortes, contudo, em nome de seu novo “eu”, Dani abre mão da vida dele. Aqui tem-se um sacrifício por parte dela, se livrando de um hábito antigo em prol de sua mudança interna, e assim ela consegue aos poucos matar seu maior inimigo, o passado.

Quanto ao último estágio “Retorno com o elixir”, este também precisará passar por algumas adequações para *Midsommar*. Como não existe o retorno de Dani, então não há um enquadramento à maioria das situações de Vogler, contudo, como o autor explicita, aqui “os heróis regressam ao seu ponto de partida, voltam para casa ou continuam a Jornada” (2006, p. 211), isso tudo com uma sensação de estar começando uma vida nova. A cena final do filme é o ritual de sacrifício humano em que todos os nove escolhidos são colocados em um templo sagrado que fica num espaço afastado da vila e são queimados, seis deles já estão mortos e os demais ainda com vida. Christian, no centro do templo, é o primeiro a ser incinerado, enquanto Dani observa com medo, chegando até a correr e gritar pelos campos, ao mesmo tempo que os habitantes. Em seguida, ela para, olha ao seu redor e depois para o templo em chamas, e de repente começa a sorrir.

Pode-se considerar a cena como um momento de catarse da personagem, de reconhecimento de que o queimava ali, mais do que uma pessoa que costumava amar, era alguém que eventualmente estava deixando ela e que em algum momento traria um sofrimento maior à sua vida, então ela estaria muito mais feliz agora que ele estava morto. Esse é o primeiro momento do filme em que a personagem sorri verdadeiramente, sem fazê-lo apenas para se enturmar ou de maneira cabisbaixa, então o que ocorre aí é o fechamento de um ciclo onde Dani renasceu, deixando o fogo purificar suas agruras. Logo, mesmo que o Mundo Comum não volte a aparecer no filme, a personagem completa sua aventura, que nesse caso é muito mais psicológica do que espacial. Dessa maneira, a proposta de uma Jornada do Herói é eficaz em no filme, já que durante suas duas horas e meia vemos o desenvolvimento dessa personagem em detalhes.

Figura 4 – Dani sorri, e assim termina sua Jornada



Fonte: MIDSOMMAR. Direção de Ari Aster. Estados Unidos: A24 Pictures, 2019. 1 DVD (150 min.).

Deslumbrada pela comunidade, Dani torna-se outro alguém. Ali, poderá exercer um novo papel que poderia ser totalmente destruído caso voltasse para o Mundo Comum. Em Hårga, ela é tratada quase como um ser etéreo, enquanto em casa voltaria a ser a garota com traumas familiares e

um namorado que não lhe dá atenção, ou seja, é mais conveniente abraçar a alcunha de Rainha de Maio e recomeçar. Se foi o destino, a influência de Pelle ou as coincidências que a levaram até ali é um ponto que o diretor deixa em aberto para os espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração os estágios da Jornada do Herói, percebemos que a psique humana leva a diversos tipos de narrativa, que, eventualmente, se interligam em um grande esquema que pretende discutir a experiência interior do ser humano, e por isso, acaba se tornando comum a todos. Em *Midsommar*, essa estrutura não é diferente, mesmo com algumas adequações de acordo com o que pede a narrativa, pois a jornada de Dani mostra-se necessária para que ela descubra seu verdadeiro eu, mais forte e longe de um lugar de sofrimento. Assim, quando a heroína atende ao chamado e ultrapassa o limiar entre o Mundo Comum e Hãrga, ela desabrocha para um mundo novo e decidido a lhe mostrar uma figura diferente de si. Então, ao se tornar a Rainha de Maio, Dani é recompensada por seus esforços, completando assim uma Jornada de autoconhecimento e cuidado, e finalmente liberta de todas as suas amarras, dando continuidade ao arquétipo do herói nas narrativas e se tornando um importante documento para entender a condição humana.

REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix Pensamento, 2007.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GOMES; ANDRADE. **Mitos, símbolos e o arquétipo do herói**. Disponível em: https://www.unicesumar.edu.br/epcc-2009/wp-content/uploads/sites/77/2016/07/vinicius_romagnolli_rodrigues_gomes2.pdf. Acesso em: 12 ago. 2021.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LIMA, Andréa Pereira de. O modelo estrutural de Freud e o cérebro: uma proposta de integração entre a psicanálise e a neurofisiologia. **Revista de Psiquiatria Clínica**, São Paulo, v. 37, n. 6, p. 280-287, 2010.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MIDSOMMAR. Direção de Ari Aster. Estados Unidos: A24 Pictures, 2019. 1 DVD (150 min.).

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para roteiristas. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TRABALHADORES INVISÍVEIS: FOTODOCUMENTARIO DE PROFISSIONAIS EM CAMPO GRANDE/MS

Edgar da Silva Queiros (UCDB)¹

Dr. Jacir Alfonso Zanatta (UCDB)²

Me. Eduardo Perotto Biagi (UCDB)³

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto o fotodocumentário sobre os trabalhadores em Campo Grande/MS, a fim de retratar e analisar se existe a invisibilidade desses profissionais na sociedade. Foram elencados os seguintes trabalhadores: os garis, motoboys, auxiliares de limpeza e operadores de caixa de supermercado. Objetiva-se registrar pela fotografia se há ou não a invisibilidade de determinados profissionais, analisando os seguintes detalhes: a identidade, a forma de ser visto/tratado, classificação, uniformização, desvalorização, e principalmente, como tudo isso se dá. Por meio dos registros fotográficos, buscamos dar visibilidade a esses trabalhadores e discutir sobre como são vistos no campo social e político, assim como os impactos psicossociais na vida dos mesmos. Utiliza-se como metodologia a pesquisa de campo, juntamente com a pesquisa bibliográfica, por meio do método de observação-participante, a qual foi acompanhado o dia a dia de labor e realizados registros fotográficos junto a esses profissionais. A pesquisa utilizou a narrativa fotográfica *picture stories*, proposta por Sousa (2004), que as divide em 5 planos fotográficos para a coleta de dados. Fundamentam o tema desta pesquisa Costa (2004), Castel (1998), Souza (2009) e Sawaia (2014). Com relação à fotojornalismo/fotodocumentarismo, utilizamos reflexões de Ledo (1998), Feldman-Bianco (2006) e Sousa (2004). Logo, o fotodocumentário buscou trazer essa invisibilidade, que ainda é existente e impacta a vida de alguns trabalhadores da Capital de Mato Grosso do Sul. Portanto, constatamos alguns fragmentos que os invisibilizam enquanto trabalhadores e marcam seus corpos e psicológicos, sendo necessária uma mudança social, política e cultural para reverter os pormenores que os tornam invisíveis.

Palavras-chave: Trabalhadores Invisíveis. Fotodocumentário. Invisibilidade. Fotografias. Exclusão Social.

¹ Graduado em Jornalismo. Fotógrafo. Mestrando em Educação pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) e participante do Grupo de Pesquisa Política de Formação e Trabalho Docente (GEFORT/UCDB). E-mail: edgar190799@gmail.com

² Psicólogo Clínico. Doutor em Psicologia pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) 2017. Mestre Psicologia pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) 2012 e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) 2002. Possui graduação em Psicologia - Formação de psicólogo pela Universidade Católica Dom Bosco (2009), graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1996), graduação em Filosofia - Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso (1991). Coordenador dos grupos de pesquisas sobre "As Doenças da Alma" e "Pelos Olhos da Literatura". Leciona nos cursos de Filosofia, Jornalismo e Publicidade e Propaganda. E-mail: zanatta@ucdb.br Currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/0694810432645761>

³ Publicitário. Fotógrafo. Mestre em comunicação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Especialização em Gestão da Propaganda e Marketing de Eventos pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Graduação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Anhangüera-Uniderp. Professor nos cursos de Publicidade, Jornalismo e Design na Universidade Católica Dom Bosco. E-mail: adobiagi@ucdb.br

INTRODUÇÃO

Quem são? Como são tratados por meio do trabalho? De que maneira ocorre a invisibilidade? Como são vistos pela sociedade e pelos seus empregadores? O que seria essa invisibilidade? Quais os efeitos dessa invisibilidade na vida desses trabalhadores? São esses pressupostos que norteiam esta pesquisa, que visa retratar por meio do fotodocumentário questões muito presentes na sociedade. O fotodocumentário usa a técnica *picture stories*, proposta por Sousa (2004).

Para isso, utilizamos a técnica metodológica observação-participante, por meio de uma pesquisa de campo. Não realizamos apenas os registros fotográficos, mas ouvindo os sujeitos da pesquisa para averiguar esses fragmentos em torno da invisibilidade e então realizar as fotografias. Neste sentido, pesquisa observante e a pesquisa-ação “visa a participação consumada pelo investigador e o nível de envolvimento do sujeito pesquisado, seja um grupo, uma comunidade, um movimento social ou uma instituição” (PERUZZO, 2017, p.162).

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por meio da pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua (PNAD contínua) realizada em 2019, há um contingente de 94,2 milhões de brasileiros ocupados com carteira registrada, recebendo variados salários. Ainda, o IBGE apontou, em pesquisa realizada em 2017, que há 288.764 pessoas ocupadas (exercendo algum tipo de profissão) em Campo Grande/MS, o que corresponde a 33% da população da cidade, campo empírico deste trabalho será a capital de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

“A invisibilidade pública⁴ – espécie de desaparecimento psicossocial de um homem no meio de outros homens” (COSTA, 2004, p.57). No mesmo sentido, Sawaia (2014, p.7) destaca que “analisar a ambiguidade constitutiva da exclusão é captar o enigma da coesão social sob a lógica da exclusão na versão social, subjetiva, física e mental.”

Desta maneira, buscar-se-á apresentar o que é essa invisibilidade por meio da fotografia, acentuando os aspectos que os tornam invisíveis estando invisíveis. Foram selecionados os seguintes trabalhadores: garis, frentes de caixas, auxiliares de limpeza e motoboys, a fim de verificar se eles encaixam entre os trabalhadores invisíveis, se há a invisibilidade social e o que se dá por trás dessa invisibilidade.

Capturar a maneira transposta dessa exclusão é, no mínimo, um resgate de alguém na sociedade. Há de ressaltar que as capturas fotográficas foram feitas sob as normas de biossegurança propostas pela Organização Mundial da Saúde (OMS) para a pandemia da covid-19.

O TRABALHO E O PROCESSO DE INVISIBILIDADE

Segundo Marx, sob a ótica de Andery et al (2012, p.399), o trabalho pode ser definido como:

Assim, para Marx, a base da sociedade, assim como a característica fundamental do homem, está no trabalho. É do e pelo trabalho que o homem se faz homem, constrói a sociedade, é pelo trabalho que o homem transforma a sociedade e faz história, o trabalho torna-se categoria essencial que lhe permite não apenas explicar o mundo e a sociedade, o passado e a constituição do homem, como lhe permitem antever o futuro e propor uma prática transformadora ao homem, propor-lhe como tarefa construir uma nova sociedade.

⁴ Costa (2004, p.63) define como “desaparecimento intersubjetivo de um homem no meio de outros homens, é expressão pontiaguda de dois fenômenos psicossociais que assumem caráter crônico nas sociedades capitalistas: humilhação social e reificação.”

Neste sentido, o trabalho foi se construindo até a pós-modernidade como forma identitária no capitalismo. Com seu avanço, veio ganhando força na conjuntura social ao classificar pessoas no campo dos trabalhos, a medida em que foi definindo os ‘qualificados’ e os ‘desqualificados’. “Os ‘excluídos’ são, na maioria das vezes, vulneráveis que estavam ‘por um fio’ e que caíram” (CASTEL, 1998, p.568). Para o sistema econômico capitalista, os trabalhadores passam a ser visto pelo seu valor quanto mão-de-obra e não como seres humanos. A condição de assalariado ultrapassa os limites do que é o ser humano. Eles sofrem duplamente, pois além do aspecto social de como são vistos, há o aspecto político em que são colocados num lugar comum: a condição de classe operária, porque a maior parte dos membros dessa sociedade encontram-se na condição de assalariado, um princípio único que, ao mesmo tempo, os reúne e os separa e fundamenta, assim, sua identidade social (CASTEL, 1998).

Tais transformações formaram um processo de exclusão e segregação das pessoas, pois as tratam como parte da sociedade apenas os que trabalham em áreas de prestígio no âmbito social. Para Sawaia (2014, p.41) “A sociedade capitalista nasce com excluídos; é sua máxima respeitar o mercado, desenraizando e brutalizando a todos – essa é sua regra estruturante – para depois incluir, segundo a própria lógica.” Desta maneira, indivíduos já nascem enquadrado entre os excluídos, pois pertencem a uma classe de excluídos, depois são novamente incluídos no grupo dos excluídos. Portanto, a condição de excluído está intrínseco em trabalhadores, que enfrentam um ciclo de exclusão social. Costa (2004) entende que:

O campo das atitudes está polarizado, existem dois comportamentos possíveis: aceitar naturalmente o lugar de prestígio ou não aceitá-lo. São lugares, são atitudes, são escolhas que decidem distância ou proximidade entre pessoas, distância ou proximidade psicossociais (COSTA, 2004, p.88).

Essa roteirização em torno do trabalho se dá desde à infância da pessoa, que aprende valores morais de uma cultura por meio de seus responsáveis. Ao crescerem vão definindo em sua psique preconceitos e pré-conceitos em torno de várias questões, inclusive do laborar, pois se vê diante da lógica do “sucesso pessoal”, que tantas pessoas almejam nesta lógica do trabalho. Souza (2009, p.253), descreve que para os pobres esse “é o panorama geral da experiência do que ‘não ser’: o que não se deve ser é bem claro, mas o que se pode ser só pertence a Deus e o acaso.” A progressão desse contexto deixa claro que você é resultado daquilo que escolhe, mas se for pobre, as incertezas são maiores para o campo do trabalho e além.

Quando se fala da questão dos trabalhadores invisíveis, deve-se notar dois pontos: o social e o político, um não se desvincula do outro, tornam-se apenas reflexos. “São atividades cronicamente reservadas a uma classe de homens subproletarizados; homens que se tornam historicamente condenados ao rebaixamento social e político” (COSTA, 2004, p.57).

Neste sentido a exclusão política assume um papel determinante no modo como os trabalhadores são vistos e tratados, tendo em vista que:

A exclusão política fabrica sintomas, infestando o afeto, o raciocínio, a ação e o corpo do *homem humilhado*. Assume poder nefasto: ao mesmo tempo que molda a subjetividade do indivíduo pobre, caracterizando-os muitas vezes como um ser que não pode *criar* mas que deve *repetir*, esvazia-o das condições que lhe possibilitariam transcender uma compreensão imediata e estática da realidade (COSTA, 2004, p.63).

Ao se deparem nesta lógica, os trabalhadores invisíveis enxergam a relação da má distribuição de renda, a desigualdade, logo o labor torna-se o caminho correto para esse combate:

A humilhação social apresenta-se como um fenômeno histórico, construído e reconstruído ao longo de muitos séculos, e determinante do cotidiano dos indivíduos das classes pobres. É expressão da desigualdade política, indicando exclusão intersubjetiva de uma classe inteira de homens do âmbito público da *iniciativa* e da *palavra*, do âmbito da *ação fundadora* e do *diálogo*, do *governo da cidade* e do *governo do trabalho*. Constitui, assim, um problema político (COSTA, 2004, p.63)

A invisibilidade pública foi moldando-se naturalmente, encontrando na praxe sua posição e formando sua caracterização no imaginário social. Então, ativando esse *modus operandi* de inúmeras formas, evidenciando seus reflexos, porque:

A invisibilidade pública é como estupro da alma (ninguém nos vê e, entretanto, sentimo-nos dissecados e ressecados pelos outros). *A invisibilidade pública* não se constitui como fenômeno óptico. *A invisibilidade pública* é a forma mais aterrorizante de nos sentirmos *visíveis*. Sabermos que estamos ali, é fato. Sentir-se invisível, publicamente, é ter o sentimento de que estamos desfeitos, desfeitos interiormente e profundamente vulneráveis, forçados em nossas janelas, quebrados em nossas trancas, arrombados em nossas portas (COSTA, 2004, p.177).

Nesse sentido, Sawaia (2009) ainda pondera a respeito do processo de exclusão, relacionando-o com o funcionamento do sistema que instala e mantém a vulnerabilidade social dos trabalhadores:

Em síntese, a exclusão é processo complexo e multifacetado, uma configuração de dimensões materiais, políticas, relacionais e subjetivas. É processo sutil e dialético, pois só existe em relação à inclusão como parte constitutiva dela. Não é uma coisa ou um estado, é processo que envolve o homem por inteiro e suas relações com os outros. Não tem uma única forma e não é uma falha do sistema, devendo ser combatida como algo que perturba a ordem social, ao contrário, ele é produto do funcionamento do sistema (SAWAIA, 2009, p.9).

São esses aspectos que atingem à vida dos trabalhadores invisíveis, causando impactos físicos e psicológicos aos afetados por esses processos de invisibilidade pública. As condições sociais aqui favorecem muito mais um jeito passivo do que ativo de se viver em sociedade (SOUZA, 2009).

O imaginário social traz à tona toda sua conjuntura em torno da invisibilidade, o distanciamento apresenta-se como forma de situá-los no campo social. As aproximações com os invisíveis encontram vez no cotidiano daqueles que os classificam, lógica da *reificação*⁵, parte do capitalismo. A exemplo disso, Costa (2004) transpõe que as pessoas ao verem os garis, por exemplo, não se aproximam, passam para outro lado da rua, veem no distanciamento a resposta para suas atitudes.

O fenômeno da reificação danifica a compreensão sobre o caráter humano do trabalho, do trabalhador e da consciência social que deles possuímos: atravessa nossa percepção, norteia nosso pensamento e orienta nossas ações. Encontramos vínculos entre *geografia* e *lugar social* em outras tantas instituições (COSTA, 2004, p.73).

⁵ Sig. transformar o homem ou algo em coisa - objeto de consumo, termo cunhado pela corrente de pensamento Marxista. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/reifica%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 mai. 2020.

Em relação aos aspectos desta invisibilidade, tanto no âmbito social quanto no político, a discussão deste fotodocumentário busca averiguar a humilhação, desvalorização social, dissabor de seu reconhecimento, o isolamento, o lugar em que ocupam, a identidade, vulnerabilidade social, questões do corpo do trabalhador, entre outros aspectos que assim os tornam invisíveis.

METODOLOGIA

Na fotografia há várias vertentes, e uma delas é o fotodocumentário⁶, este é um registro fotográfico que possui uma linguagem específica e engloba temáticas próprias, em que por meio de uma constatação social são feitos vários registros fotográficos a fim de acentuar um fato. “Neste sentido, a fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia, opina” (SOUSA, 2004, p.9). Todavia há alguns pontos que distinguem o fotojornalismo do fotodocumentarismo, o primeiro tem caráter mais instantâneo, cotidiano, uma produção com significação temporal e espacial, já o segundo tem função intemporal, narrativa complexa, temática definida, estrutura pré-moldada. No entanto, as duas possuem ponto em comum, que é informar por meio da fotografia.

Por sua vez, o fotodocumentarismo atual, sem abandonar, por vezes, a ação consciente no meio social, o ponto de vista ou o realismo fotográfico, promove diferentes linhas de atuação, leituras diferenciadas do real, enquanto a grande tradição humanista do documentarismo tende menos para a polissemia no que toca a processos de geração de sentido (SOUSA, 2004, p.27).

A relevância do tema é exibida como o propósito da mensagem a ser passada, desde o título até a produção final, os fragmentos de uma narrativa apresentam questões macrossociais e microssociais, intercalando o ver e o sentir o outro, reação expressada pela fotografia. “É através destas imagens que certas noções sobre justiça, injustiça, medo, indignação, piedade atravessam o imaginário e ajudam a tecer as relações sociais, culturais e éticas” (BIONDI, 2011, p. 95).

O fotodocumentário, por meio do fotojornalismo permite aproximar o observador ao conteúdo explorado, porque

Os sofrimentos foram tornados visíveis e apareceram para um público indistinto. No entanto, se o próprio projeto da fotografia moderna parecia inventariar as realidades, neste percurso, os sofrendores eram identificados para um discurso de saber sobre o corpo social, que precisava ser reconhecido, localizado, identificado, classificado, ordenado (BIONDI, 2011, p.93).

Buscamos capturar os seguintes fragmentos: a identidade, a forma de ser visto/tratado, classificação, uniformização, desvalorização, e principalmente, a invisibilidade em que tudo isso ocorre. Para Sawaia (2014, p. 41) a exclusão é processo complexo e multifacetado, uma configuração de dimensões materiais, políticas, relacionais e subjetivas. É processo sutil e dialético, pois só existe em relação à inclusão como parte constitutiva dela.

Foi escolhido a seguinte narrativa fotográfica: a *picture stories*; que orienta o registro fotográfico e divide o fotodocumentário em cinco tipos de planos:

⁶ De acordo com a Ledo (1998, p.22) “a fotografia nasce como documento, como registro, que se dispõe a intervir no curso dos acontecimentos, mantendo sua iconicidade, sua semelhança com o referente”.

(1) Planos gerais globalizantes em que participam os principais elementos significativos, (2) planos médios e de conjunto das ações principais, (3) grandes planos e planos de pormenor de detalhes significativos do meio, dos sujeitos e das ações, (4) retratos dos sujeitos, em *close-up* (grande plano) ou noutros planos, como o plano americano (corte acima dos joelhos) e (5) fotografia de encerramento (SOUSA, 2004, p.102-103).

Vale ressaltar um ponto importante tanto no fotojornalismo quanto no fotodocumentarismo: a legenda. “Embora fotografia e texto não sejam estruturas homogêneas (o texto ocupa, geralmente, um espaço contíguo ao da fotografia, não invadindo o espaço desta, a não ser para construir mensagens gráficas), não existe fotojornalismo sem texto” (SOUSA, 2004, p. 65).

RESULTADOS

Figura 1 - Sob olhar do chefe



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 2 - O lixo que poucos veem



Fonte: Edgar de Queiros

Na **figura 1** é possível observar o chefe cuidando do serviço do trabalhador, mostra que estão sempre sob juízo da hierarquização, processo que roteiriza o trabalho. A fotografia da **figura 2** mostra o serviço que alguns deles executam, além de marcar o corpo deles pela postura que esse labor traz a esses trabalhadores e ao lidarem com sensações desagradantes na sua forma de trabalhar.

Figura 3 - Monte que esconde humilhações



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 4 - Minha existência!



Fonte: Edgar de Queiros

Nesta imagem (**figura 3**) observamos o trabalhador a distância, com intuito de mostrar o isolamento, mostrando que as vezes não são vistos pela sociedade, mas estão ali executando seus serviços. A exemplo disso, alguns dos trabalhadores disseram já pedir água e as pessoas se negarem, maltratando-os, como também que as vezes estão limpando e as pessoas fazem questão de jogar mais lixo, que segundo eles é um processo de humilhação. Nesta imagem (**figura 4**), busca-se mostrar um olho, de forma a chamar a atenção para que esses profissionais são visíveis, mesmo, em alguns casos, sofrerem a invisibilidade.

Figura 5 – Serviço feito que poucos veem



Fonte: Edgar de Queiros

A **figura 5** faz uma crítica ao remete a pensar que o serviço foi feito, mas ninguém viu. Adentra na discussão do reconhecimento social, em poucos

Figura 6 - Sua compra não passa sozinha



Fonte: Edgar de Queiros

conseguem ver de fato que ali tem um profissional, não só o seu serviço. Esta foto (**figura 6**) descreve a importância do trabalho do profissional do supermercado, que merece reconhecimento social.

Figura 7 - Braços que não param



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 8 - O troco que não revela humilhação



Fonte: Edgar de Queiros

Na **figura 7**, observa-se o movimento de passar as compras, marcando seus corpos por realizarem movimentos repetitivos – característica dos trabalhadores invisíveis. A **figura 8** vai de encontro ao dito pelas funcionárias, que vivenciaram humilhações por conta de troco, de centavos que não conseguiram devolver aos clientes, sendo um dos aspectos da humilhação social.

Figura 9 – A uniformidade



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 10 - Serviço que nunca fecha



Fonte: Edgar de Queiros

Nesta imagem (**figura 9**), vemos a questão da uniformidade. Todas se vestem iguais para identificação de classe trabalhadora, do substrato no campo do trabalho. A **figura 10** acentua um serviço que nunca fecha, de domingo a domingo o mercado está sempre pronto para

atender os clientes. Logo, encaixa-se na identidade de classe trabalhadora, sempre disposta para a produção de bens/serviços (com pouco descanso, conforme relato pelas funcionárias) para enriquecimento dos detentores do capital.

Figura 11 - Limpeza nossa de cada dia



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 12 - Não há água que limpe a humilhação



Fonte: Edgar de Queiros

Aqui (**figura 11**), vemos o quanto é essencial o serviço de limpeza, a questão do reconhecimento e da invisibilidade. Um serviço feito antes dos alunos adentrarem a universidade e que muitas das vezes não veem que por ali passaram trabalhadoras, que sua existência é fundamental para o funcionamento. A foto (**figura 12**) faz alusão ao dito pelas funcionárias, que há humilhações por alunos e outros trabalhadores em sua forma de tratá-las, que nem mesmo essa quantidade de água consegue extinguir aquilo que elas vivenciam.

Assim como as outras, esta imagem mostra o tipo de trabalho que as funcionárias executam (**figura 13**), e que conforme seus relatos, a marca em seus corpos deste trabalho invisível vem à tona após o expediente. A **figura 14** busca mostrar que há pessoas, há mulheres que merecem ser vistas, respeitadas e valorizadas.

Figura 13 - Coluna marcada por muito trabalho!



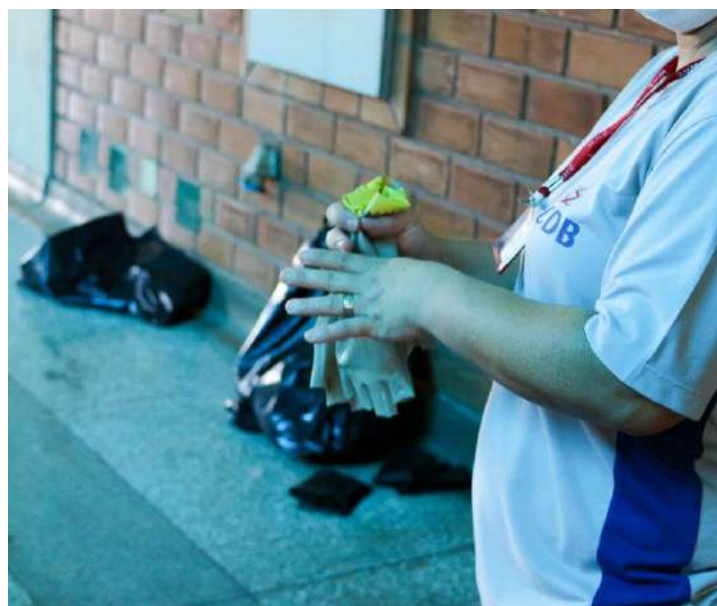
Fonte: Edgar de Queiros

Figura 14 - Mãos, olhos...pessoa como você!



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 15 - Respiro para as mãos que realizaram um árduo trabalho



Fonte: Edgar de Queiros

A **figura 15** mostra o fim de um expediente, hora do repouso para o corpo que executou um árduo trabalho.

Na **figura 16**, vemos o motoboy e à sua vivencia de trabalho. A **figura 17** acentua a pressa, rotina dessa profissão, a qual, conforme o moto entregador, os clientes reclamam e o mau tratam por uma função que não lhe cabe. Destacou que há alguns clientes que sequer se colocam no lugar dele para compreender à sua função no comércio.

Figura 16 - Pedido, lá vou eu!



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 17 - A pressa é uma rotina



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 18 - Covid: o risco mais iminente



Fonte: Edgar de Queiros

Esta imagem (**figura 18**) mostra como esta profissão é uma das mais expostas ao vírus da covid-19, mesmo que ele tome as medidas de biossegurança. A vulnerabilidade social, como a questão de saúde, é presente nesta foto.

Figura 19 - Servido



Fonte: Edgar de Queiros

Figura 20 - Outro peso que carregamos



Fonte: Edgar de Queiros

A **figura 19** mostra o serviço do moto entregador. Aqui (**figura 20**), remete as questões da invisibilidade que ele vivência. Ele relata que esta profissão o deixa muito exposto a criminalidade. Ainda relatou as humilhações vivenciadas em sua experiência de trabalhador invisível.

CONCLUSÃO

Por meio desta narrativa fotográfica, aliada aos relatos desses trabalhadores, constatou-se que diante da fotografia os seguintes profissionais (garis, roçada mecanizada, da carpida manual, varrição e limpeza de boca-de-lobo e de feiras, frente de caixa, auxiliares de limpeza e motoboy) são trabalhadores invisíveis. A vulnerabilidade social, os seus corpos marcados pelos seus serviços, a humilhação social, a questão da falta do reconhecimento social, a uniformização, a hierarquização. São, parcialmente, fragmentos que os encaixam numa invisibilidade e os tornam trabalhadores invisíveis.

Por outro lado, eles relataram que há pessoas, que de uma forma simples, os reconhecem e valorizam seus trabalhos, mas as marcas dos que os tornam invisíveis são marcantes.

Esta pesquisa revela que ainda há muito o que se fazer para, no mínimo, diminuir esta problemática, a começar por uma mudança política, social e cultural. As empresas também devem estar atentas ao quanto a invisibilidade compromete a vida destes seres humanos e, contribui como fator de adoecimento. Uma palavra marca muito esses trabalhadores: “discriminação”. Precisamos recuperar nossa capacidade de empatia, de se colocar no lugar do outro. Só assim, conseguiremos combater a invisibilidade vivida por estes profissionais no seu dia a dia como trabalhadores.

REFERÊNCIAS

ANDERY, Maria Amélia Pie Abid. et al. **Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica**. Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2012.

BIONDI, Angie. O sofrimento como exemplo no fotojornalismo: Notas sobre os limites de uma identidade. **Brazilian Journalism Research**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p.90-103, 2011.

BRASIL, IBGE. **Trabalho em síntese**. Disponível em: <https://brasilemsintese.ibge.gov.br/trabalho>. Acesso em: 19 nov. 2018.

CAPETTI, Pedro; ALMEIDA, Cássia. **Mais da metade dos trabalhadores brasileiros têm a renda menor que um salário mínimo**. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/mais-da-metade-dos-trabalhadores-brasileiros-tem-renda-menor-que-um-salario-minimo-24020453>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

CASTEL, Robert. **As Metamorfoses da Questão Social**-Uma Crônica do Salário. Petrópolis, Ed. Vozes, 1998.

COSTA, Fernando Braga da. **Homens Invisíveis: relatos de uma humilhação social**. São Paulo: Globo, 2004.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. **Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. 5. ed. Campinas: Papirus Editora, 2006.

LEDO, Margarita. **Documentalismo Fotográfico**. Êxodos e Identidad. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998.

PARANÁ. SECRETARIA DA EDUCAÇÃO. **Trabalho, Realização e consumo**. Disponível em: <http://www.sociologia.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=334>. Acesso em: 21 mai. 2020.

PERUZZO, C. M. K. Observação participante e pesquisa-ação In: DUARTE, Jorge. BARROS, Antonio (organizadores). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2.ed. - 5. reimpr. - São Paulo: Atlas, 2011.

SAWAIA, Bader (org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 14. ed. Petrópolis-Rj: Vozes, 2014.

SBPT, Sociedade Brasileira de Pneumologia e Tisiologia. **Orientações da OMS para prevenção da COVID-19**. Disponível em: <https://sbpt.org.br/portal/covid-19-oms/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

SERRA, Alice Mara. Foto-grafia e desconstrução. **Cadernos de Estética Aplicada**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.31-49, jan. 06.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Jessé. **Ralé Brasileira: Quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CONTAR, MOSTRAR, INTERAGIR: *CATÁLOGO DE PERDAS* (2017), DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA E JULIANA MONTEIRO CARRASCOZA, ENTRE A FOTOGRAFIA E A PALAVRA

Sandro Adriano da Silva (UNESPAR)¹

RESUMO

Catálogo de perdas (2017) é uma obra realizada a quatro mãos e a quatro olhos: os do escritor João Anzanello Carrascoza, e os de Juliana Carrascoza, fotógrafa, constituindo-se uma mixmídia, ao amalgamar literatura, especificamente o gênero conto, e fotografia. Assim combinadas, as duas mídias operam em uma obra de duas formas midiáticas em articulação. A obra é inspirada no acervo do *Museum of Broken Relationships* (Zagreb, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados de todas as partes do mundo, tornados símbolos que catalisam experiências afetivas por meio da memória (NORA, 1993). No presente artigo discuto o conto “balão” e a imagem que corresponde a um suplemento, ambos integrando a obra *Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza, a partir de alguns operadores dos estudos de intermedialidade (Hutcheon, 2013; Guadreal e Marion, 2012; Rajewsky, 2012). Apresento uma descrição sumária da composição da imagem, a partir de alguns conceitos da fotografia (ERHLICH, 1986; BERGER, 2017), bem como dos elementos narratológicos do conto (GENETTE, 2017; FRANCO JUNIOR, 2009), a fim de evidenciar aspectos da transposição criativa e interpretativa. Considerando um elemento de natureza paratextual, e, mais especificamente epitextual (GENETTE, 2009), presente ao final da obra, que opera como uma espécie de legenda (CARRASCOZA, 2017) é possível aventar a hipótese de que o material de expressão da adaptação – as diferentes mídias –, corresponda a uma ordem midiática de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar e interagir (HUTCHEON, 2013). Para o autor e a autora, trata-se de uma *coleção de ausências*, registros visuais e literários de perda (e, por que não dizer, em alguma medida, reparação).

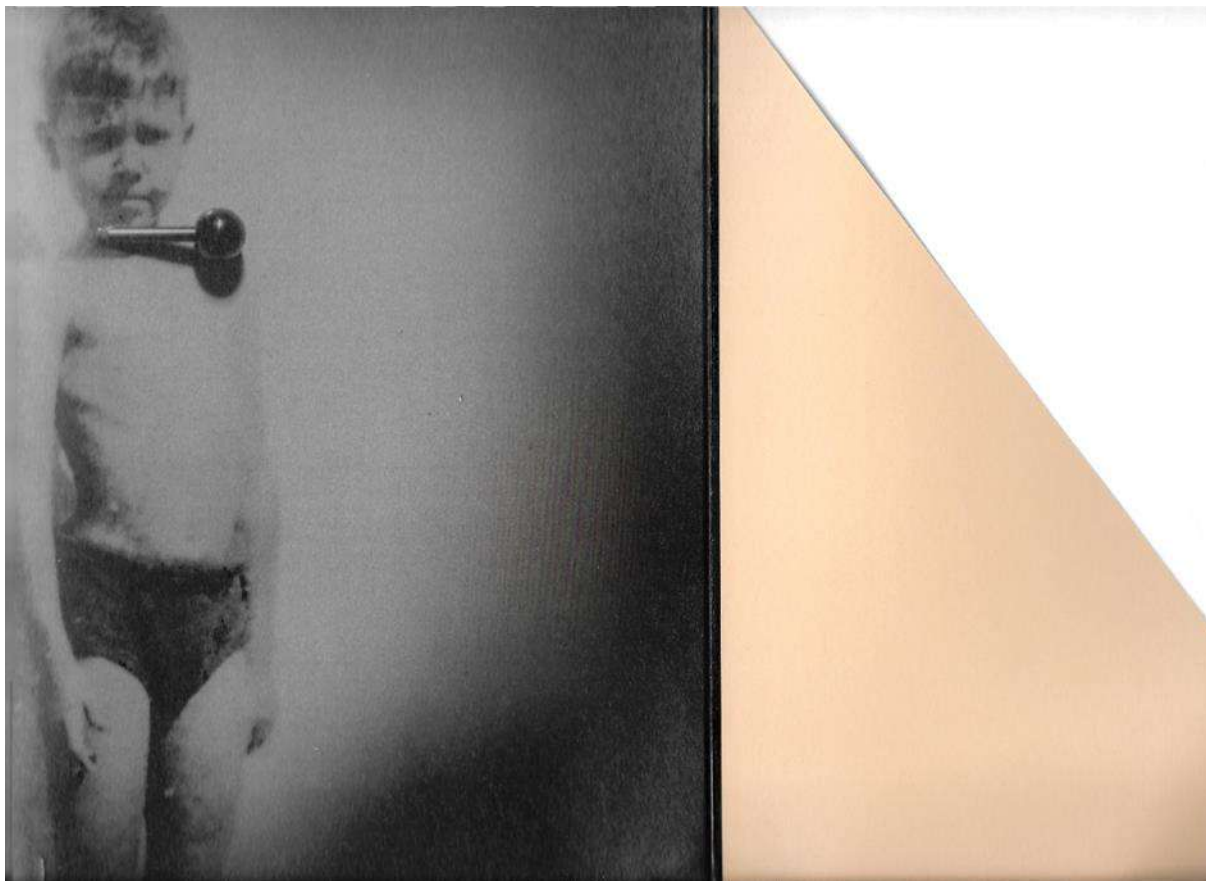
Palavras-chave: Literatura. Fotografia. Intermedialidade. *Catálogo de perdas*.

¹ Professor-assistente. Trabalho vinculado ao Grupo de Estudo *Tradução e multidisciplinaridade: da Torre de babel à sociedade tecnológica* - Fase III (CNPq/UEM).

INTRODUÇÃO

Abrindo o Catálogo

Imagem 1 – Capa da obra *Catálogo de perdas*



Fonte: Carrascoza (2017)

Catálogo de perdas (2017) é uma obra realizada a quatro mãos e a quatro olhos: os do escritor João Anzanello Carrascoza, e os de Juliana Carrascoza, fotógrafa, constituindo-se uma *miximída*, ao amalgamar literatura, especificamente o gênero conto, e fotografia. Assim combinadas, as duas mídias operam em uma obra de duas formas midiáticas em articulação. Tomadas em sua especificidade, ambas se apresentam “em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto”, como aponta Rajewsky (2012, 24). A obra apresenta-se “inerentemente duplas ou multilaminadas” de uma “entidade ou produto formal” (HUTCHEON, 2013, p. 28-29), neste caso, o livro tal como é apresentado em seu resultado final, em sua qualidade de objeto estético. Trata-se de 40 contos-depoimentos justapostos a 40 imagens que operam como “referências intermediáticas”, posto entrarem na “constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Na dimensão dos sentidos que podem ser aventados como comuns ao conteúdo da narrativa e da imagem, ressaltam-se a temática da perda afetiva e do luto, elaboradas pela relação miximídia, promovendo sentidos que são produzidos entre texto verbal e aspectos iconográficos. Isso corrobora o depoimento dos autores, que consta em elemento paratextual informado na própria obra, e, segundo o qual,

Catálogo de perdas se inspira no acervo do Museum of Broken Relationship (Zgreg, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados por pessoas do mundo inteiro – símbolos catalizadores de suas relações “partidas”. Apresenta narrativas diversas de perdas escritas por João Anzanello Carrascoza e fotografadas por Juliana Monteiro Carrascoza. (CARRASCOZA, 2017, contracapa).

Denomino de *contos-depoimentos* (SILVA, 2021) levando em consideração a proposição dos próprios autores a respeito do mote do livro, tomado tanto em referência à visita ao referido museu, quando defrontam-se com um acervo de cartas e objetos que constituem um arquivo e um memorial, quanto à pesquisa no álbum familiar da autora (CARRASCOZA, 2017, p. 17). Convém, aqui, uma breve reflexão sobre a noção de arquivo, posto que as imagens do museu, as fotografias do álbum familiar e a encenação, reconfiguram os deslocamentos temporais e as experiências de subjetivação e memória. Nora (1993) concebe o arquivo como um *lugar de memória*, no qual,

Mesmo um minuto de silêncio, que parece o extremo de uma significação simbólica, é, ao mesmo tempo, um corte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, a um lembrete concentrado de lembrar. Os três aspectos coexistem sempre [...]. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número uma maioria que deles não participou (p. 21-22).

A informação sobre o material do museu já aponta para um complexo processo de “adaptações de um evento histórico, ou da vida real de uma pessoa, para uma forma ficcional, reimaginada”, constituindo um “arquivo mais indefinido” (HUTCHEON, 2017, p. 41). E, ainda, do ponto de vista formal, caracteriza-se pela evocação de elementos ou estruturas específicas de outras mídias; não se trata, no limite, de uma evocação simplesmente por meio de associações subjetivas, mas de uma *mise-en-scène* do que se poderia chamar de texto-experiência - em que o resultado da paráfrase manifesta-se imediata e de fácil acesso (HUTCHEON, 2017, p. 42) -, e que, nos limites dessa discussão, constituem uma adaptação em seu momento de “interpretação criativa” (HUTCHEON, 2017, p. 43).

Outro elemento importante a ser destacado é o projeto gráfico da capa, apresentando um design que remete ao conceito de um catálogo. A primeira folha tem o formato de um triângulo retângulo, que corresponde à metade da capa. A folha da capa contém uma aba que se abre no sentido esquerda-direta, cobrindo a mesma área de sua dimensão uma imagem fotográfica em preto-e-branco. A imagem apresenta uma composição dupla: a presença de parte de um alfinete de fixação perfura a fotografia de uma criança do sexo masculino, em trajes de banho. A área encoberta pela aba apresenta modulação da escala de tonalidade da cor e da luminosidade. A condição de saturação da imagem fotográfica e o aspecto sinestésico que incide sobre a manipulação na abertura da capa apontam para uma “reinterpretação criativa” e a uma “intertextualidade palimpséstica” (HUTCHEON, 2017, p. 47), que possibilita “pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias”, posto que “a materialidade envolvida na mídia e no modo de engajamento da adaptação – o tipo de impressão do livro [...] – é parte do contexto de recepção e, muitas vezes, também do contexto de criação” (HUTCHEON, 2017, p. 193).

Ainda na parte triangular da capa está alocado o título, de natureza mista, remático e temático (GENETTE, 2009, p. 81), sobreposto à letra “C”, de aspecto capitular, recortada longitudinalmente,

referindo-se à palavra “catálogo”. De acordo com Genette (2009), títulos remáticos designam “uma característica mais puramente formal” (p. 82), como a referência ao gênero. No caso, com alguma licença poético-editorial, pode-se afirmar que a palavra catálogo indicaria literária e fotograficamente o gênero da obra; o que, aliás, em alguma medida, é respaldado pela inclusão da palavra como primeiro elemento do índice da ficha catalográfica. De outra maneira, temáticos são os títulos “adotados com base no conteúdo” (GENETTE, 2009, p. 77), que, na obra, aponta a segunda parte do título - o sintagma de perdas -. Note-se que a composição gráfico-visual e morfológica engloba um substantivo simples, concreto e singular (catálogo) e um substantivo simples, abstrato e plural (perdas), estabelecendo uma correspondência com os títulos dos contos, todos formados por substantivos concretos, e iniciados também por letra capitular em minúscula, formando uma “unidade temático-composicional” (BAKHTIN, 2013, p. 79). Em um prefácio alógrafo/autoral (GENETTE, 2009, p. 323) ou legenda, em que pese a presença da fotografia, é possível depreender como as escolhas estéticas da obra atravessam as fronteiras entre mídias, como propõe Rajewsky (2012, p. 34), e servem como orientadores de leitura/visualização, e, no limite, incidem sobre a possibilidade de abertura a chaves interpretativas. “Este livro reúne relatos de perda simbolizada sempre por um objeto e também representada em fotografia – registro visual da relação partida. Nossa pequena contribuição para o imenso museu de dores que é a humanidade” (CARRASCOZA, 2017, p. iii).

Considerando-se que “os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos” (HUTCHEON, 2017, p. 54), o palimpsesto intertextual do qual a obra é composta localiza-se tanto nas camadas de material (arquivo pessoal de fotos revisitado/memória da visita ao museu) quanto nas mídias utilizadas (fotografia/literatura). Ainda que sutil, quando comparado a outras mídias mais interativas, como os games, o aspecto tátil, que pressupõe um leitor-manipulador, pode ser tomado como um recurso de interatividade (HUTCHEON, 2017, p. 51) que “adiciona uma dimensão física e de atuação” (HUTCHEON, 2017, p. 182), além de canalizarem expectativas para além do trabalho conceitual solicitado pela imaginação na leitura do texto (HUTCHEON, 2017, p. 178). Constitui-se, na perspectiva de Hutcheon (2017), “meios e regras [que] viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam o significado narrativo a alguém em algum contexto, e são criados por alguém com esse intuito” (p. 51-52, grifos da autora).

Nesse sentido, as declarações do autor e da autora em entrevista, a respeito das imagens constitutivas do arquivo do museu e seu desejo de que essa concepção de “rupturas totais” manifestassem na “vibração da perda” podem, com efeito, cancelar uma chave interpretativa que recolha da memória. Na dimensão fotográfica, o afeto do luto traduz o caráter de “inventário da mortalidade” (SONTAG, 2004, p. 85); e o tom melancólico, que Barthes (2015) designou pela palavra latina *punctum*, aponta para “esse acaso que, nela, [na fotografia] me punge, mas também me mortifica, me fere” (p. 29), através da “figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (p. 34).

“BALÃO”²: PALAVRA-IMAGEM E NARRATIVA MIDIÁTICA

Imagem 2 – Título e conto



Fonte: Carrascoza (2017)

No design gráfico destaca-se o estilo tipográfico (TSCHICHOLD, 2007, p. 32) da fonte em minúsculo e a letra capitular seccionada em parte de sua base, produzindo uma imagem de contato com o fundo branco da página. Posto que a tipografia “não pode nunca ser aceita sem maior exame; ademais, nunca é acidental” (TSCHICHOLD, 2007, p. 35), aqui, ela pode ser considerada o primeiro elemento a carregar um valor de nuance pictural, como uma “referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual” (LOUVEL, 2012, p. 48). Em outras palavras, a nuance pictural corresponde a uma referência que permite identificar uma relação entre o texto e a imagem, como “um indício ou rastro, uma evocação, a sombra do texto, como seu duplo” (LOUVEL, 2012, p. 50).

Na condição de tipograma, o título concentra sua atenção na manifestação perceptiva do material e evoca, metaforicamente, – a depender das condições de interpretabilidade baseadas no texto literário e imagético – a relação entre o objeto designado (balão) e o valor que ele desempenha

² Observamos, aqui, a configuração da obra, cujos títulos estão grafados em minúscula, em função da construção de sentidos.

no sentido das narrativas. O tratamento icônico do texto, ou seja, a nuance pictural opera uma “motivação” da imagem que, à maneira da ferramenta, promove “ranhuras” no signo linguístico, metaforizando a perda, ausência e a presentificação da imagem do pai. O aspecto artístico do tipograma encontra ressonância no campo experimental das estéticas modernas, sobretudo no Cubismo, Dadaísmo, Construtivismo e na fase ortodoxa do Concretismo (AGUILLAR, 2005). É rentável considerar que “o fato de que os artistas de vanguarda escolhessem a tipografia como campo para suas experimentações indica que, para eles, este não era um problema sem relevância na dinâmica das transformações artísticas” (AGUILLAR, 2005, p. 217), como no caso clássico *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, de Mallarmé. Aplicando a proposição teórica de Aguilar (2005), de uma poética para a uma analítica da titulologia, pode-se afirmar que a tipografia no título “é parte significativa, existência ativa e não mundo inerte”, e, nesse sentido, estabelecer relação com a nuance pictural, uma vez que “a escrita não pode representar o visível, mas pode desejá-lo e, de certa maneira, tender ao visível sem jamais atingir a evidência não ambígua de um objeto colocado sob nossos olhos” (SAID, 1983, p. 101 *apud* LOUVEL, 2012, p. 50).

Comum ao texto narrativo e à fotografia, a imagem do balão constitui-se uma “referência intermediária” (RAJEWSKI, 2012, p. 27) importante, uma vez que evoca, imita uma “ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades [...] pictóricas [...] ou [...] a sensação de uma presença visual [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 28). Por um viés estilístico, o balão agrega um caráter tipicamente metonímico, do conto e da fotografia, pois o objeto, em sua apresentação textual ou imagética, corresponde, portanto, a um índice de contiguidade da personagem (no caso, a menina), e funciona, por outro lado, como uma metáfora do trabalho de fotomontagem da memória.

O conto apresenta um narrador homodiegético/intradiegético, posto que “co-referencial com uma das personagens da diégese, participando da história” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 761 *apud* FRANCO JUNIOR, 2007, p. 40). A focalização do conto é do tipo onisciência seletiva, restringindo-se a uma só personagem, no caso, à menina, e narrado de um centro fixo, cujo ângulo é central, apresentando pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias, fantasias, desejos etc., a partir do recurso do discurso indireto-livre (FRANCO JUNIOR, 2007, p. 42). Nessa perspectiva, convém lembrar “o efeito dessas imagens sobre o leitor, que sofre suas gradações, os deslocamentos sutis, e experimenta sua saturação, quando não acontece o inverso, com um início fortemente pictural que se desfaz ao longo do texto” (LOUVEL, 2012, p. 61). O sentido da visão perpassa e se sobrepõe a todos esses elementos, produzindo uma “écfrase passeadora ou excursionista (verdadeiro excursio literário), dispositivo pelo qual a personagem vagueia pelo quadro de pintura”, posto que o pictural abre para um devaneio poético e designa a função mimética da narrativa” (LOUVEL, 2012, p. 61; 63). Consideremos agora a imagem fotográfica.

Imagem 3 – Fotografia (parte interna do conto)



Fonte: Carrascoza (2017).

De um ponto de vista composicional, a imagem evidencia tratar-se de uma *fotomontagem* decomponível em três elementos do processo de mediatização, que podem assim ser definidos: *Mídia 1* (Fotografia de personagem/ menina); *Mídia 2* (Fotoinstalação) e *Mídia 3* (Fotografia da fotomontagem), conforme indica a imagem acima. A partir dessas proposições, é possível aventar uma breve descrição da materialidade expressiva que constitui o processo composicional da imagem, considerando a perspectiva de Dubois (1993), ao analisar a obra do fotógrafo Michael Snow, e segundo a qual, “as três perguntas fundamentais que se fazem a qualquer obra de arte (O que está representado? Como aconteceu? Como é percebida?) formam aqui uma única” (p. 16). Assim, a *Mídia 1* é tomada referente real (fotografia de arquivo familiar da fotógrafa), conforme já informado por elemento paratextual. Trata-se de uma foto em preto e branco, de um senhor de idade indefinida, em traje social, de terno e gravata, em posição vertical e solene, dirigindo o olhar para a objetiva da câmera. A foto, por analogia, remete ao personagem pai, do conto e transita entre a fotomontagem e o conto como “materialidade gráfico-figurativa” (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 110) e constituindo o assunto, “que poderíamos chamar de configuração intrínseca da nova mídia, visto que, provavelmente, cada assunto seria dotado de configuração própria [...] sempre mais ou menos compatível com uma mídia específica [...]” (GAUDREAULT; MARION, 2012, p. 107, grifos meus).

A *Mídia 2* explicita a manualidade de elementos, incluindo a foto (*Mídia 1*), como o objeto balão intencionalmente alocado verticalmente sobre e ao meio da superfície, segmentando a imagem duas dimensões, a sugerir a metáfora da fragmentação temporal. A composição corresponde ao que Gaudreault e Marion denominam de “midiática narrativa” (2012, p. 109), em que pese a disposição dos elementos em suas diferentes mídias. Dessa forma, proponho designar de fotoinstalação,

considerando tratar-se de uma poética visual oriunda da experimentação intencional dos elementos em situação de intervenção da fotógrafa. Dubois (1993) lembra que conceito de fotoinstalação estabelece relações entre a fotografia e outras artes contemporâneas, na qual a fotografia é tomada “não apenas como imagem, mas também como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consciência, densidade, matéria, volume” (p. 292). A Mídia 2, portanto, pressupõe uma série de intervenções realizadas pela artista sobre a Mídia 1, seja por apropriação (foto), manualidade (inserção de objetos), suporte tecnológico (a própria máquina fotográfica), a superfície bidimensional (o cenário).

A composição da imagem indicia intervenções de natureza estética, como recorte e possível exclusão de dados iconográficos (na fotografia/Mídia 1); inclusão dos elementos cenográficos, a sobreposição de imagens (foto da Mídia 1). A sobreposição de imagem altera as informações da fotografia, bem como modo de exposição, distância focal, orientação da leitura da imagem e valores como a percepção de espaço e profundidade. É de se notar, ainda, que o enquadramento, ou “área total da composição fotográfica ou o acto de compor o assunto dentro dos limites do formato utilizado” (EHRLICH, 1986, p. 89), oferece alguns elementos importantes na compreensão no processo da imagem ao conto, no sentido de centrar a atenção imagética. O primeiro elemento é a focagem seletiva – “técnica de focagem que consiste em tirar partido de uma pequena profundidade de campo a fim de fazer sobressair o assunto, nítido, contra um fundo (e/ou primeiros planos) [...]” (EHRLICH, 1986, p. 113). A composição põe em evidência o objeto balão que recebe maior modelação – “iluminação que acentua os volumes e as formas [...] quando se procura uma aparência natural do assunto fotografado” (EHRLICH, 1986, p. 178).

Vale ressaltar que, tomada em seu todo (Mídia 3), a técnica usada é a de enquadramento em enquadramento, considerando que a sobreposição cria a sensação de profundidade da imagem, além de favorecer a leitura dos contrastes de volume, como ocorre com o balão. Dessa forma, o conjunto produz a “interartesticidade da noção de composição como organização visível do material plástico da imagem”, como teoriza Aumont (2012, p. 283). Também a luz é projetada a partir deste plano em direção à imagem subposta da persoangem, criando um efeito de leitura localizada – “leitura da luminância numa ou mais pequenas regiões do assunto a fim de se avaliar a sua relação de luminâncias. [...] A luminância é o equivalente científico da noção de brilho (EHRLICH, 1986, p.154-157, grifo do autor). Tais recursos denotam valores artísticos significativos à fotografia, podendo ser interpretados como uma ressignificação da imagem fotográfica (Mídia 1/foto da menina), revelando uma encenação fotográfica cujo sentido pode remeter à metáfora da exumação da imagem paterna, pela memória. Nesse sentido, Assmann (2011) teoriza que uma das metáforas mais expressivas da memória reside na “escavação arqueológica”, que “tal como o palimpsesto, [...] associa-se a um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade” (p.175). Gaudreault e Marion (2012) afirmam que a “midiática narrativa” se configura “um projeto “alimentado”, por assim dizer, por intuições transdisciplinares” (p. 109). Para os teóricos, “toda expressão é, de início, um encontro com a opacidade. Para tornar-se transparente, a comunicação deve ser mensurada em relação à fundamental opacidade inerente em qualquer materialidade expressiva” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 109). Entendo por “opacidade” uma metáfora, até certo modo paradoxal, posto que a fotografia é o registro de coisas visíveis – e vistas – e materializam uma decisão do fotógrafo em tornar a situação um evento de imagem.

Berger (2017) propõe que a fotografia constitui uma mensagem de valoração sobre o acontecimento que ela registra; mas, por outro lado, “uma fotografia, ao registrar o que foi visto, sempre e por sua própria natureza se refere ao que não é visto. Ela isola, preserva, e apresenta um momento tirado de continuum” (p. 39). Essa concepção, que, no limite, estabelece diálogos entre técnica e estética fotográfica, corrobora a ideia de midiática narrativa, “cujo objetivo seria estudar o encontro de um projeto narrativo – ou seja, de uma história ainda não plasmada definitivamente em um meio de expressão” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 112). Assim, o grau de complexidade da transmediatização – considerando-se, aqui, a Mídia 3 (fotografia da fotomontagem) – indica “o encontro, ou melhor, a interação profunda da opacidade resistente do assunto”, uma vez que “o meio de expressão escolhido é em si mesmo gerativo, até decisivo, dentro do processo de criação” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 119). Dessa forma, o que intitulei de processo de mediatização corresponderia ao arranjo – disposição dos elementos, técnica e assunto (ERHLICH, 1986, p. 28) cujo produto final resultaria na Mídia 3, que, por sua vez, poderia ser tomada como o elemento de transcodificação para o conto, na passagem do modo de mostrar para o modo contar. Se de fato, como querem Gaudreault e Marion (2012), a fotografia, como de resto toda mídia, apresenta um “potencial narrativo intrínseco” e recebe um “conteúdo narrativo extrínseco” (p.120), o mesmo se dá com a fotomontagem e com o conto. Os teóricos consideram que toda mídia, a partir dos modos como explora uma determinada linguagem, “combina e multiplica materiais de expressão “familiares” – ritmos, movimentos, gestos, música, discurso, imagem, escrita [...]”, cada mídia, para recapitular, possui sua própria energética comunicativa” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 120).

No caso da fotomontagem, pode-se aplicar o conceito de potencial da mídia, que, segundo Gaudreault e Marion (2012), deriva

de uma interação dupla: não apenas a interação que permite uma abertura de um espaço interno, onde diferentes materiais de expressão podem ser combinados, mas também a interação que é produzida pelo encontro, ou a reação (química) desses primeiros meios de expressão com os aparatos técnicos designados para supri-los e amplificá-los (p. 122).

Tal interação recebe dos autores a denominação de midialidade – capacidade intrínseca, presente em toda forma de mídia “de representar – e comunicar essa representação. Essa capacidade é determinada pelas possibilidades técnicas da mídia, pela configuração semiótica interna que ela pressupõe e pelos aparatos comunicacionais e relacionais que ela é capaz de gerar” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 122). E o que a midialidade gera é narratividade. A narratividade pode ser apresentada de forma mais explícita ou virtual (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 122), que os teóricos distinguem conceitualmente entre narrativa intrínseca e narrativa extrínseca. A primeira “tem a ver com o potencial ontológico das mídias que ela possui como uma função de sua própria midialidade”; a segunda, tem a ver com a disposição da narrativa” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 123). Em outras palavras, cada mídia pressupõe aparatos técnicos e estéticos para a construção de sua narratividade. A narratividade intrínseca, no caso da fotografia, é indicada por todos os elementos apontados nas Mídias 1, 2 e 3, como focagem, iluminação, pontos de interesse etc.; no caso do conto, foco narrativo, éfrase, elementos paratextuais etc. Já a narratividade extrínseca aponta para as possíveis grelhas de conteúdo (plano da memória afetiva, perda, luto, imagem paterna) e para o mote da experiência baseada tanto na visita ao museu Broken, na Croácia, quanto na pesquisa ao arquivo fotográfico da família da fotógrafa.

CONCLUSÃO

Aventou-se propor que o conto-depoimento “balão” e a imagem que corresponde a um suplemento, ambos integrando a obra *Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza, podem ser objetos de uma análise a partir de alguns operadores dos estudos de intermedialidade. A descrição sumária da composição da imagem, a partir de alguns conceitos da fotografia, bem como de elementos de narratologia literária evidenciaram a possibilidade de uma transposição criativa e interpretativa entre literatura e fotografia. Considerando a hipótese de que o material de expressão da adaptação – as diferentes mídias –, corresponda a uma ordem midiática de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar e interagir, que podem incidir sobre a interpretabilidade da imagem e do texto literários, a partir de temas nucleares como a memória e o afeto.

Assim, a tradução ou passagem da imagem para o texto literário – considerando-se todo esse escopo de elementos, abriria a múltiplas possibilidades de descrição, análise e interpretação, que, nos limites desse trabalho, limito-me a colocar apenas em termos de estratégia e condição constitutiva, a partir dos quais os estudos de intermedialidade operariam “como categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKY, 2012, p. 19). Dessa forma, seria rentável, na perspectiva de Rajewsky (2012, p. 24-25), conceber os modos de transposição midiática – no caso, a adaptação da fotomontagem para o conto, tomando-a como “original”, bem como das referências intermidiáticas, considerando no conto uma referência à fotomontagem; e, por fim, e não menos complexo, a combinação de mídias – tomando o livro como uma “constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias [...]” (Rajewsky, 2012, p. 24), no caso, o texto literário e a fotografia.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- AGUILLAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16.ed. Trad. Estela dos Santos Abreu; Claudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Série Ofício de Arte e Forma).
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Trad. Geoff Dryer. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Catálogo de perdas**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.
- CATÁLOGO DE PERDAS, de João e Juliana Carrascoza. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ku7QNZ3SfQ>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzellier. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- EHRlich, Richard. **Dicionário de fotografia**. Trad. Manuel Ruas. 1.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.
- GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa. Trad. Brunilda T. Reichmann; Anna Stegh Camati. In: DINIZ, T. F. M. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-128.
- GENETTE, Gerard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. 1.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GENETTE, Gerard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Falerios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- HOHFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-70.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, n.10, p. 7-28, 1993.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-46.

SILVA, Sandro Adriano da. Literatura, imagem e intermedialidade em **Catálogo de perdas** (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza. *Travessias*. v. 15, n.2, p. 285-303, maio/ago. 2021.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**: ensaios sobre tipografia e estética do livro. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

POSFÁCIO *Grand Finale*

É chegada a hora de encerrarmos essa trilogia!

Um momento tudo se encerra e nós, chegamos ao final. Foram anos de caminhada, um percurso muito especial trilhado pelos acadêmicos de letras. Ocorreram tempos de resistência, de conquistas, perdas, desafios, enfim, foi uma trilogia que podemos dizer, foi mais que especial, isso desde o seu constructo até o *grand finale*.

Como todo evento, temos nossos desafios e superações, olhar para trás e ver tudo que foi realizado, da maneira como foi construído, almejado e realizado, nos demonstra o quanto valeu a pena cada segundo vivenciado e cada noite mal dormida.

Os anseios de recebê-los em nossa Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS era grande, principalmente na 1ª e 2ª edição - ainda presenciais - receios, medos, ansiedades, tudo isso nos mostraram o quanto podemos lutar e conquistar, isso não preço, tem sim, valor! Valor de conquista, de superação, de capacidade, competência, de garra e muito mais!

Depois, como todos sabemos e vivenciamos, fomos pegos de "surpresa" pelo Coronavírus, quando achávamos que estávamos com a organização engatilhada, vieram os desafios advindos com a Pandemia do Covid-19, as mudanças bruscas de direções que enfrentamos, os desafios e/ou (pró)vocações tecnológicas, de adaptações que nos foram impostas por diversas circunstâncias, mas respiramos fundo, nos unimos e fomos aprender-ensinar-aprender a fazer mais uma tipologia de evento, mas o que verdadeiramente importa é que em nenhum momento deixamos que levassem esse grande sonho que tivemos, isso é o que importa e significa esse Cine-Fórum, o momento de consagração de um evento pensado por-para-com alunos, pois essa é a nossa missão, o ensinar e aprender continuamente.

Então, chegamos ao final dessa trilogia, com gostinho de que queremos mais e que valeu pena!

Agradecemos a todos que sempre nos apoiaram, incentivaram e aqueles que de qualquer forma se opuseram também, pois esses, podemos dizer que de alguma forma foram nossas "molas" propulsoras para mais um obstáculo que a vida nos apresenta!

A palavra de toda essa trilogia é GRATIDÃO!!

Com amor, afeto e esperança de dias melhores

Débora Fittipaldi Gonçalves
Doutora em Desenvolvimento Regional pela FURB - SC. Professora do curso de Turismo da UEMS

