

Victor Finkler Lachowski
Maria Vitória Miron Duleba
Bruna Muzzo de Melo
(Orgs.)

CIENTIFICAMENTE FALANDO

ARTE, CULTURA, HUMANIDADES E SOCIEDADE



COLETIVO CINE-FÓRUM

CIENTIFICAMENTE FALANDO

Arte, Cultura, Humanidades e Sociedade

Organizadores

**Victor Finkler Lachowski
Maria Vitória Miron Duleba
Bruna Muzzo de Melo**

**EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM
2024**

COMITÊ EDITORIAL EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

Diretora Editorial

Liaki Paha

Co-fundador e diretor geral do Coletivo Cine-Fórum

Renan da Silva Dalago

Co-Fundadora do Coletivo Cine-Fórum

Ágatha Martins Avila

Produção de Conteúdo e Diretora de Cursos do Coletivo Cine-Fórum

Victória Nantes Marinho Adorno

Revisão Textual e Gramatical

Rapha Strol

Camis Allana

Assessoramento Editorial

Felipe Ambrósio

Diagramação e Publicidade

Renan da Silva Dalago

Capista e Ilustrador

Pedro Henrique da Costa

COMITÊ CIENTÍFICO

Dr. Adrianna Alberti - UFMS

Dr. Alan Silus - UFMS/Unigran/Inted

Dr. Altamir Botoso - UEMS

Dr. Andre Rezende Benatti - UFRJ

Dr. Claudio Roberto Perassoli Júnior - UNESP

Dr. Danglei De Castro Pereira - UnB

Dr. Daniel Abrão - UEMS

Dr. Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California

Dr. Gustavo Costa - Texas Tech University

Dr. Hertz Wendell de Camargo - UFPR

Dr. José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba

Dr. Miguel Ángel Fernández -UNA -Paraguai

Dr. Nataniel dos Santos Gomes - UEMS

Dr. Paulo Custódio de Oliveira - UFGD

Dr. Ramiro Giroldo - UFMS

Dr. Volmir Cardoso Pereira - UEMS

Dra. Alessandra Correa De Souza - UFS

Dra. Aline Saddi Chaves - UEMS/USP

Dra. Carolina Barbosa Lima e Santos - USP/UFMS

Dra. Edileuza Penha de Souza - UnB

Dra. Elanir França Carvalho - UFPA

Dra. Janiclei Aparecida Mendonça - UNILA

Dra. Leoné Astride Barzotto - UFGD

Dra. Lilian Solá Santiago - USP

Dra. Livia Santos de Souza - UNILA

Dra. Maria de Lourdes Silva - SEMED

Dra. Marinete Aparecida Zacharias Rodrigues - PROFHISTÓRIA

Dra. Milena Magalhães - UFESBA

Dra. Monica Barrientos - UTEM -Chile

Dra. Rosalice Lopes - Nedgs/UFGD

Kenny Gabriel Teschiedel - Escritor Literário

Me. Ana Carolina Santana Moreira - Nedgs/UFGD

Msc. Amanda Angelozzi - USP

Msc. Larissa Ferreira Rachel Ortigoza - UEMS

Msc. Mario Marcio Felix Freitas Filho - UFRJ

Msc. Victória Nantes Marinho Adorno - UEMS

CIENTIFICAMENTE FALANDO

Arte, Cultura, Humanidades e Sociedade

Organizadores

Victor Finkler Lachowski
Maria Vitória Miron Duleba
Bruna Muzzo de Melo

EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM
2024

**Este livro digital
possui compatibilidade com *softwares* de leitura de textos
(transformando o texto escrito em áudio).
Tornando-o acessível às pessoas com
deficiência visual, baixa visão ou cegueira.**

Este livro digital garante a democratização da ciência e tecnologia, sendo ele gratuito e de acesso aberto.

ORGANIZADORES

Victor Finkler Lachowski
Maria Vitória Miron Duleba
Bruna Muzzo de Melo

Copyright © 2024 EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

ISBN: 978-65-980905-6-2

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

Cientificamente falando [livro eletrônico] : arte,
cultura, humanidades e sociedade / organização
Victor Finkler Lachowski, Maria Vitória Miron
Duleba, Bruna Muzzo de Melo. -- Goiânia, GO :
Coletivo Cine-Fórum, 2024.
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-980905-6-2

1. Artes 2. Comunicação 3. Cultura 4. Filosofia
5. Humanidades 6. Sociologia I. Lachowski, Victor
Finkler. II. Duleba, Maria Vitória Miron. III. Melo,
Bruna Muzzo de.

24-191979

CDD-301

Índices para catálogo sistemático:

1. Sociologia 301

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

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, 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.

Este livro se baseia nas normas atualizadas ABNT 2023.

SUMÁRIO

INTERARTES

A IMAGEM-MOVIMENTO NOS CARNAVAIS DE ALEXANDRE LOUZADA

Leonardo Augusto de Jesus

14

A INCLUSÃO NO CINEMA ARGENTINO CONTEMPORÂNEO: O HORIZONTE SENSÍVEL DE PIES EN LA TIERRA

Adriano Medeiros da Rocha

Cintia Rita Soares de Freitas

32

BRASILCORE: O VESTIR DA DIVERSIDADE BRASILEIRA

Bruna Costa Nogueira

48

CRIADORES E CRIATURAS: POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE FRANKENSTEIN E *O CLONE*

Ingrid Caroline Benatto

62

DIATV: CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA, YOUTUBE E TELEVISÃO LINEAR

Jardel Lucas Garcia

78

ENTRE CADÁVERES PUTREFATOS E BOCAS ENSANGUENTADAS: REPRESENTAÇÕES DA MORTE E DO LUTO NO CINEMA DE HORROR EM *LAKE MUNGO* (2008) e *TOAD ROAD* (2012)

Murilo de Castro

100

FIÇÃO CIENTÍFICA E DIALÉTICA CRÍTICA: O CONCEITO-CONSTELAÇÃO ENTRE *O E SE* E *O QUE SE É*

Victor Finkler Lachowski

118

LSD TEM COR DE SANGUE: UMA POSSÍVEL LEITURA HISTÓRICA SOBRE *CLIMAX* (2018), DE GASPAR NOÉ

Murilo de Castro

136

O EVANGELHO MARGINAL DE *SOBREVIVENDO NO INFERNO*: UMA LEITURA CRÍTICA BIOGRÁFICA FRONTEIRIÇA

Indayá de Souza Nogueira

Edgar César Nolasco

152

O HIBRIDISMO COM AS ARTES PLÁSTICAS, A LITERATURA E O CINEMA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Carolina Montebelo Barcelos

166

UM QUASE MONUMENTO ENGANA A CIDADE: INSTALAÇÃO SUGERIDA POR FOTOMONTAGEM A SER FEITA EM CAMPO GRANDE, MS

Maurício Cintrão França

181

COMUNICAÇÃO, HISTÓRIA E FILOSOFIA

DESGRAÇA EM *ELDEN RING*: EXPRESSÕES ALEGÓRICAS DE RUÍNAS E CADÁVERES

Victor Finkler Lachowski

190

GLAUBER ROCHA E O SERTÃO: “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” E SUA COMPREENSÃO DA SOCIEDADE SERTANEJA NA DÉCADA DE 1960

Joice Aparecida Santos Faria

André Luis La Salvia

210

O PAPEL DA IMAGINAÇÃO NA INOVAÇÃO SEMÂNTICA: UM ESTUDO DA TEORIA DA METÁFORA DE PAUL RICOUER

Ivan Mendonça

Roger Fernandes Campato

222

O SUB-HOMEM DE SIMONE DE BEAUVOIR E O EICHMANN DE HANNAH ARENDT

Paulo Abe

245

AUTOBIOGRAFIAS E MEMÓRIAS: REVISITANDO O PASSADO

Marinete Aparecida Zacharias Rodrigues

258

SOBRE OS ORGANIZADORES

268

SOBRE OS AUTORES

270

CIENTIFICAMENTE FALANDO DE NÓS, DOS OUTROS E DO MUNDO

Falar cientificamente ou cientificamente falar? A ordem dos fatores altera completamente o produto, no caso, este e-book de artigos voltados à arte, cultura, humanidades e sociedade. Quando falamos cientificamente estamos, enquanto pesquisadores, aplicando métodos para analisar fenômenos, e assim responder aos problemas (questionamentos) levantados, de forma que nosso tratamento dentro da abordagem corresponderá à uma linguagem acadêmica, cheia de regras, dotada de terminologia própria, conceitos e expressões que só farão sentido para outros espíritos inseridos naquele debate, campo, área, teoria, etc.

Contudo, ao cientificamente falar, tenta-se traduzir, talvez, o que ocupe o campo do sensível, do *a priori*, do supracensível, ao final, estético, para tal linguagem como forma de representação de uma presença. Ou, inversamente, o *posteriori*, talvez nas rugas da percepção, da própria língua, do texto que compõe o universo, o Espírito (*Geist*) e a produção que projeta sua experiência. Ciência é poesia, ou pode ser, e falha em ser muitas vezes, como a própria poesia.

E assim como a falha das percepções da consciência, a percepção da consciência tentando cientificizar o mundo em diversos casos ajuda mais em sua compreensão do que os acertos. A famosa tentativa e erro que nós das humanidades recorrentemente associamos a imagem clichê de tubos de ensaio explodindo em um laboratório, em nossa realidade tal cenário se materializa constantemente através de trabalhos provocativos, onde as zonas cinzentas dos sentidos, interpretações e investigações serão resultado de debates em expansão.

Muito melhor que a lógica maniqueísta do preto-e-branco é encontrarmos o papel do cinza na ciência, como em um rolo de filme, com sua extensão trazendo mais substância do que certezas perigosas de quem busca falar sem ouvir.

O livro que chega às suas telas e mãos, porém, não necessariamente possui zonas cinzentas como as conhecemos, sendo muito mais percorrido por zonas coloridas, como mostra Bruna Costa Nogueira no capítulo “*BRASILCORE: O VESTIR DA DIVERSIDADE BRASILEIRA*”, ao trazer em palavras um festival de expressões que envolvem os brasileiros de Norte à Sul em diferentes cores, tecidos, materiais, costuras, sentidos e significados.

A zona colorida de quem cientificamente fala também não nos diz apenas respeito apenas à vida, e Murilo de Castro apresenta isso em um de seus trabalhos, “*ENTRE CADÁVERES PUTREFATOS E BOCAS ENSANGUENTADAS: REPRESENTAÇÕES DA MORTE E DO LUTO NO CINEMA DE HORROR EM LAKE MUNGO (2008) e TOAD ROAD (2012)*”, tendo o cinema obscurecido e abnegado pelo público e empresas de distribuição como objetos para uma investigação densa e heterogênea, em um capítulo que serve não só como conhecimento, mas como resistência artística e sobrevivência cultural.

Revisitar clássicos e apresentar novos olhares também é papel do pesquisador enquanto explorador, reviver o que nunca esteve morto. Joice Aparecida Santos Faria e André Luis La Salvia, por exemplo, fazem esse movimento em “*GLAUBER ROCHA E O SERTÃO: “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” E SUA COMPREENSÃO DA SOCIEDADE SERTANEJA NA DÉCADA DE 1960*”, em um trabalho essencial para compreensão de um autor tão cânone do cinema, não só brasileiro como mundial, e sua obra mais conhecida.

A jornada pela *episteme* pode ser solitária, mas nunca sozinha, nos apoiamos nos ombros de gigantes, segundo Newton, seja nas leituras dos que escreveram antes de nós, seja nos diálogos pelo percurso do conhecimento, ou na companhia de outros punhos que serão nossos companheiros na construção de um texto que cientificamente falará. A gente sabe que escrever em conjunto pode ser o inferno na Terra, mas também pode ser o céu, no caso de “O EVANGELHO MARGINAL DE SOBREVIVENDO NO INFERNO: UMA LEITURA CRÍTICA BIOGRÁFICA FRONTEIRIÇA”, Indayá de Souza Nogueira e Edgar César Nolasco escolheram os dois para analisar um álbum essencial para se entender a realidade brasileira e os indispensáveis questionamentos à religiosidade hegemônica que devemos ter cotidianamente.

Com esses exemplos testemunhosos de conteúdos que você irá entrar neste e-book, podemos responder o que é “cientificamente falar”, mas não sem antes realizar a transformação tão necessária com a inserção de uma nova palavra: cientificamente falar é *diálogo*.

Entre quem? Entre dois ou mais, entre o *eu* e o *fenômeno*, entre o eu e minhas referências, entre o eu e o mundo, entre o eu e meus colegas, entre o eu e minha própria história, entre o eu em minha consciência enquanto voz sem som, para ser bem fenomenológico, e adiante entre todas as possíveis conexões e relações dialógicas que podemos estabelecer e que influenciarão o processo científico. *Logos*, *ethos* e *pathos* em indissociabilidade e em sociabilidade.

Esqueça o positivismo, o cientista é um humano e tudo enquanto realidade vivida, seja em âmbito pessoal e sobretudo social o influencia, independente do que ele pense sobre isso, argumento Horkheiminiano.

Por isso, este e-book divide-se em um subtítulo “Arte, Cultura, Humanidades e Sociedade” e dois eixos: “Interartes” e “Comunicação, História e Filosofia”, que traduzem o desejo do Coletivo Cine-Fórum de propor sempre a dialética entre saberes, entre áreas do conhecimento, para assim lutarmos contra o embrutecimento da ciência, que se estende cada vez mais em áreas cercadas de si mesmas e que cientificamente só falam para si.

Este livro é uma lembrança de nossa constante luta contra a estagnação e cerceamento dos conhecimentos científicos, acontecimentos tecnicistas que resultam apenas em ideias como de boa parte de nossa sociedade: conservadoras, regredindo até mesmo às reacionárias, e infelizmente não empoeiradas e esquecidas, mas andando pelas ruas e gritando palavras de ódio contra minorias e qualquer pessoa que busque emancipação.

Uma luta para a ciências humanas serem o que são: humanas, e frutos do humano, e que atendam as demandas para que pessoas possam trabalhar sem serem exploradas, recebam verdadeiramente pelo que produzem, e tenham a liberdade de amar e existir como quiserem.

Ciência não surge do nada, não se justifica por si só (*gnóstica*). Ciência é, acima de tudo, trabalho. Ciência é coisa séria, e por isso quem a faz ser realidade deve ter liberdade para atuar no mundo, assim como todos precisamos da liberdade de *ser*. Ciência fala conosco, e falamos através da Ciência.

Victor Finkler Lachowski,

31 de janeiro de 2024.

INTER ARTES



A IMAGEM-MOVIMENTO NOS CARNAVAIS DE ALEXANDRE LOUZADA

Leonardo Augusto de Jesus

INTRODUÇÃO

Apoiado nos estudos de Genette (1989) sobre as diversas relações de intertextualidade literárias, denominei como palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento as visualidades das Escolas de Samba que trazem subjacentes a si determinada imagem cinematográfica. A ampliação da figura dos palimpsestos da literatura para as imagens carnavalescas que referenciam outras imagens é possível, uma vez que o regime imagético sob o qual se apresentam os desfiles das Escolas de Samba relaciona os aspectos textuais aos visuais em todas as etapas do seu desenvolvimento. Assim, tomando como base as funções frase-imagem e imagem sem frase identificadas por Rancière (2012) no seio da modernidade, aponte em estudos anteriores quatro planos estéticos segundo os quais observei a ocorrência do fenômeno¹ que nesta introdução resumo.

O *palimpsesto representativo* ou *ilustrativo* opera segundo uma relação de representação aristotélica, condicionada à verossimilhança e ao ordenamento causal da narrativa; utiliza-se determinada imagem cinematográfica para representar por semelhança as imagens literárias produzidas pelo texto contido na sinopse.

Simbólico é o palimpsesto que promove o choque de elementos heterogêneos para transmitir metaforicamente uma mensagem contida na sinopse do enredo, que articula o visível e o dizível sob a função *frase-imagem* para convocar o espectador à sua decifração e a uma tomada de consciência sobre determinado tema.

Chamo de *palimpsesto indexical* a imagem cinematográfica sob a visualidade carnavalesca cuja potência permite uma associação de ideias capaz de comunicar uma presença na ausência, apesar de sua possível dessemelhança com o objeto indicado.

Finalmente, o *palimpsesto ostensivo* apresenta uma imagem cinematográfica cuja presença se desdobra em mera apresentação de si e renuncia a qualquer significação oculta para obter o seu reconhecimento imediato enquanto imagem sem frase destinada a despertar sensações e promover o deleite dos espectadores, sem estar necessariamente subordinada à mensagem textual da sinopse.

Neste artigo, debruço-me sobre a obra do carnavalesco Alexandre Louzada para evidenciar a importância das referências cinematográficas em sua produção imagética nas duas últimas décadas e demonstrar como o artista operou as visualidades de um desfile sob os diferentes planos estéticos dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

¹ Vide JESUS, L. A. Palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. In. Práticas e culturas cinematográficas. (Orgs.) AGUIAR, C. A.; VALLE-DÁVILA, I. Londrina: LEDI, 2022, p. 278-311; e JESUS, L. A. De Roliúde ao sertão – Um estudo prático dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Aqui jaz o último ato: Anais do 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, p. 690-702, 2021.

OS PALIMPSESTOS CARNAVALESCOS DA IMAGEM-MOVIMENTO NA HIPERMODERNIDADE

As relações de intertextualidade entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o cinema iniciaram-se em 1938, quando a Vizinha Faladeira apresentou o enredo *Branca de Neve e os sete anões*, desenvolvido a partir do argumento da película homônima dos Estúdios Disney.

Após décadas afastada dos desfiles, a imagem cinematográfica ressurgiu no Sambódromo carioca em 1985, quando Fernando Pinto desenvolveu *Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas* para o desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel², com imagens inspiradas no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Farias aponta, ainda, a intertextualidade do enredo com os filmes *Jornada na Estrelas*, *Barbarella* e *Laranja Mecânica*, além das sequências de *Guerra nas Estrelas* (1995, p. 233). Para Moura, a apresentação da agremiação “lembrava um filme de Steven Spielberg – mas sua passagem transpirava criatividade e esperteza tipicamente brasileiras” (1986, p. 90).

Na hipermodernidade³, as Escolas de Samba lançaram mão de referências textuais e imagéticas ao cinema, retiradas principalmente das produções hollywoodianas que impregnaram o imaginário da humanidade ocidental ao longo do século XX. Assim, intensificou-se nos desfiles a ocorrência do fenômeno dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento que se hiperbolizaram ao longo das duas primeiras décadas do século XXI.

Na atualidade, diversas fantasias e alegorias desfiladas no Sambódromo da Marquês de Sapucaí apresentam referências à cinematografia. Sejam os clássicos do cinema mudo, as películas hollywoodianas da Era de Ouro, os blockbusters de super-heróis do século XXI ou a ficção científica repleta de efeitos especiais que se popularizou nos anos 1980, sem esquecer do cinema nacional: todos os tipos de produções cinematográficas tem espaço atualmente no desenvolvimento literário e visual dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

O fenômeno dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento pode ser observado na obra de praticamente todos os carnavalescos e em todas as divisões da competição⁴. Dentre eles, destaca-se o carnavalesco Alexandre Louzada pela habilidade com que opera os palimpsestos em seus diferentes planos estéticos.

² - Pinto já havia desenvolvido um enredo com temática cinematográfica no desfile do Império Serrano em 1978: *Oscarito, uma chanchada no asfalto*. No entanto, apresentou uma abordagem biográfica que tangenciava a cinematografia pela impossibilidade de desvincular as chanchadas brasileiras da trajetória do ator homenageado.

³ - Terceira fase da modernidade, que Gilles Lipovestky e Jean Serroy definem como “uma espécie de modernidade ao quadrado ou superlativa”, possibilitada por “uma tríplice 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 (2009, p. 49).

⁴ - As Escolas de Samba do Rio de Janeiro competem em cinco divisões: no Grupo Especial desfilam as principais agremiações em espetáculo televisionado para todo o país. A segunda divisão chama-se Série Ouro, cujas agremiações também desfilam no Sambódromo da Av. Marquês de Sapucaí. As divisões imediatamente abaixo – Série Prata, Série Bronze e Grupo de Avaliação – desfilam na passarela da Estrada Intendente Magalhães, no subúrbio da cidade.

"SE EU NÃO FOSSE CARNAVALESCO, TENTARIA SER UM DIRETOR DE ARTE DE FILME"

Em entrevista a mim concedida em 22 de dezembro de 2022, quando perguntado sobre a influência da imagem cinematográfica em suas criações carnavalescas, Alexandre Louzada enfatizou, de imediato, a importância de pensar visualmente o desfile como a fotografia de um filme:

Ah, eu amo! Se eu não fosse... tem coisas que eu seria se não fosse carnavalesco. Tentaria ser um diretor de arte de filme, ou então um operador, né... mas eu tenho essa coisa, eu gosto de ... fazer na tela, a fotografia, né? Eu recorro a algumas coisas de cinema... é um filme que eu guardo, que sempre alguém fala: "pô, você já assistiu?", né... um filme antigo e tal (Louzada, 2022 *apud* Jesus, 2023b, p. 152).

A proposta de retratar a Cinelândia em cenas no desfile da Portela em 2003 mostrou-se oportunidade para Louzada operar os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento no desenvolvimento do enredo *Ontem, hoje e sempre Cinelândia – O samba entra em cena na Broadway brasileira*. Região do centro do Rio de Janeiro, no entorno da Praça Floriano, a Cinelândia foi projetada para ser uma espécie de Broadway brasileira; nela localizam-se a Biblioteca Nacional, o Theatro Municipal, a Câmara dos Vereadores, além de diversos bares. Palco das principais manifestações políticas na cidade, a praça abrigava teatros e diversas salas de cinema ao tempo de sua inauguração, o que explica o nome como ficou popularmente conhecida.

O desfile como um curta-metragem no qual "a Águia reluz as estrelas ao se iluminar a grande tela e roda o filme da memória onde o samba versa em sonho a Portela que em cenas conta uma história" (Louzada, 2003). Era assim que a sinopse do enredo definia o espetáculo que seria apresentado na Avenida. O artista afirmou que a Cinelândia era o lugar mais frequentado por ele à época e que aquele enredo, assim como vários outros, nasceram no tradicional bar Amarelinho e tiveram as primeiras linhas escritas em toalhas de suas mesas (Louzada, 2022 *apud* Jesus, 2023b, p. 151).

A apresentação iniciou-se com um palimpsesto carnavalesco de *E o vento levou...* Na comissão de frente, casais dançavam com indumentárias da segunda metade do século XIX: as mulheres vestiam saias com circunferências de cerca de 1,5m de diâmetro que remetiam às crinolinas, enormes estruturas que caracterizaram o vestuário feminino no período em que o filme é ambientado (figura 1). No clímax da apresentação, a pivô do grupo, trajada como a personagem *Mammy*, criada de *Scarlet O'Hara*, oferecia uma estatueta do *Oscar* à águia no carro Abre-Alas.

Figura 1 – Comissão de frente e Abre-alas da Portela, 2003.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

Talvez aqui esteja uma inovação que se possa atribuir a Louzada. Atualmente, as comissões de frente apresentam grandes elementos alegóricos com os quais interagem. Ainda que não tenha realizado uma busca aprofundada, não encontrei registro anterior de interação da comissão de frente com a alegoria atrás de si na apresentação oficial para os jurados. Uma futura pesquisa voltada a este tema poderá comprovar o pioneirismo de Louzada quanto a tal proposta.

A sinopse do enredo não produzia a imagem literária da entrega do *Oscar* à ave símbolo da agremiação. O texto limitava-se a esclarecer que

Era o tempo de um Rio feliz que sonhava "no escurinho do cinema" entre pipocas, balas e amendoins, com as fitas que traziam o mundo ao alcance da vista, saltando aos olhos, em cartazes e vitrines, dos "palácios" cinematográficos e nas elegantes novidades dos grandes magazines (Louzada, 2003).

Sobre a escolha da inspiração imagética para a comissão de frente, o artista declarou:

E você falar de cinema, de estreia, né? Tudo o que era novidade no Rio de Janeiro acontecia lá, entendeu? Eu imagino como devem ter sido as filas. E eu me lembrei de um... assim, pensando assim como deve ter sido o lançamento de *E o vento levou...* aqui no Rio, como eu pequenininho assistindo *Help* dos Beatles com a minha irmã mais velha, era beatlemaníaca, eu fui com ela. Gente, era fila de quarteirão, tá? Todo mundo chorando, eu não entendia nada, todo mundo chorando. Parecia uma guerra, elas berrando, se digladiando devido a uma imagem na tela. Então, o cinema sempre me fascinou. (...) E eu gosto muito de coisas que tem imagens fortes, de filme italiano... e os ingleses, às vezes... Filme que me leve a pensar, não filme que vá atormentar meu sono, tem que contribuir para eu sonhar. O carnavalesco tem que sonhar! (Louzada, 2022 *apud* Jesus, 2023b, p. 152-153).

Desta forma, a imagem não operou enquanto palimpsesto representativo ou ilustrativo, pois não se subordinou ao texto da sinopse em uma relação de verossimilhança. A imagem chocava elementos heterogêneos – cenas de *E o vento levou...*, a estatueta do *Oscar* e a águia da Portela, mas não para convocar o espectador a uma tomada de consciência sobre determinado tema, o que afasta a hipótese de configurar-se como palimpsesto simbólico. Compreende um caso híbrido de palimpsesto indexical – que promove uma associação de ideias a partir das imagens cinematográficas, no caso em tela, as estreias de filmes nos cinemas da Cinelândia e a própria agremiação – e ostensivo, que se apoia na imagem cinematográfica pela sua legibilidade imediata para alcançar o deleite do público sem estar vinculado necessariamente ao texto da sinopse do enredo.

A estratégia de operar um palimpsesto da imagem-movimento de forma híbrida já havia sido empregada pelo artista no ano anterior, quando desenvolveu o enredo *Amazonas, esse desconhecido. Delírios e verdades do Eldorado verde*, também para o desfile da Portela. Em geral, as imagens do desfile foram criadas em uma relação de representação por semelhança do texto da sinopse e dos fatos historiográficos. Apenas na alegoria *Teatro Amazonas, a ópera na selva*, o carnavalesco começou a se libertar da representação mimética (figura 2). O carro reproduzia elementos arquitetônicos da construção sem a preocupação em mimetizar a real semelhança: misturava indistintamente e no mesmo espaço elemento do interior e do exterior do teatro. No alto da alegoria, estruturas cobertas com tecidos brancos simulavam fantasmas que abriam e fechavam os braços e rompiam definitivamente a semelhança ao estabelecer uma relação de intertextualidade com *O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux. Técnica que promovia no espectador uma associação de ideias e um reconhecimento imediato, pois o romance já havia sido adaptado diversas vezes para o cinema (1925, 1943, 1962 e 1974) e compunha o imaginário da humanidade ocidental no século XX. Palimpsesto carnavalesco da imagem-movimento que garantia uma leitura mais eficiente da alegoria.

Figura 2 – Alegoria Teatro Amazonas, a ópera na selva. Portela, 2002.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

Em 2017, Louzada desenvolveu o enredo *As mil e uma noites de uma Mocidade para lá de Marrakesh*. Embora o texto da sinopse não previsse, o desfile apresentou-se repleto de imagens que hibridizavam as culturas do Marrocos e do Brasil. O desfile foi patrocinado pelo governo do Marrocos e garantiu o título para a Mocidade Independente de Padre Miguel, empatada com a Portela, escola de coração do carnavalesco. A imagem mais marcante da apresentação foi a comissão de frente inspirada em imagens retiradas da animação *Alladin*, de 1992. Destaco o trecho ao começo da sinopse, desdobrado imageticamente na comissão de frente:

Yalla... Assim se descortina uma grande praça, o teatro de ilusões, o circo do povo, onde os halakis – contadores de histórias e herdeiros de Sherazade, ainda nos encantam, aumentando pontos de conhecidos contos que nos hipnotizam como serpentes ao som das flautas de seus encantadores. Os contos roubados se tornam possíveis diante do caleidoscópio que se forma por sua cultura plural e misteriosa, impregnada de tradições e heranças do passado, de povos que por ali pisaram, deixando marcas no seu viver (Louzada, 2017).

Figura 3 – *Aladim* é perseguido por guardas na comissão de frente da Mocidade, 2017.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

O impacto da coreografia da comissão de frente foi conseguido graças à tecnologia: um drone simulava o voo de Aladim sobre um tapete mágico. Na apresentação, *Teatro das ilusões*, beduínos carregavam cestos de dentro dos quais saíam odaliscas. Na verdade, tratava-se de uma única bailarina que atuava simultaneamente nos dois papéis em um figurino extremamente original, que utilizava um manequim preso pelos braços ao cesto para materializar o personagem masculino. O pivô fantasiava-se de Aladim, em um figurino com a mesma modelagem do personagem homônimo na animação da Disney (figura 3).

Figura 4 – Aladim sobrevoa o desfile da Mocidade, 2017.



Fonte: G1⁵.

Perseguido por guardas, Aladim se escondia em uma tenda da qual saía, logo após, um drone decorado com peças de MDF recortadas em formas do corpo do pivô e forradas com fotografias das mesmas partes anatômicas reproduzidas quase em tamanho real. Truque ilusionista que dava a ver o personagem sobrevoando o Sambódromo em seu tapete mágico (figura 4). Imagem tão potente que levou uma empresa aérea marroquina a solicitar autorização do seu uso em uma propaganda comercial (Louzada, 2022 *apud* Jesus, 2023b, p. 193-194), evidenciando a hibridização entre arte, cultura e capital na hipermodernidade.

Louzada, assim, repetiu a mesma estratégia de produção imagética utilizada na comissão de frente da Portela em 2003: operou as imagens enquanto palimpsesto carnavalesco da imagem-movimento simultaneamente indexical – a partir da imagem cinematográfica, levava o público à associação de ideias que invocava o imaginário ocidental sobre o universo cultural dos países árabes – e ostensivo, uma vez que o sobrevoou do Aladim sobre o tapete mágico buscava despertar o prazer sensorial e estético dos espectadores, sem vincular-se ao texto da sinopse em uma representação ilustrativa por semelhança. Estratégia de produção imagética muito bem sucedida: quase 80 anos

⁵ - Disponível em <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/comissao-de-frente-da-mocidade-tem-aladin-real-e-aeromodelo-que-voa-sobre-sapucaia.ghtml>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

após a desclassificação da Vizinha Faladeira por apresentar um enredo com temática internacional, agora a intertextualidade com outra produção dos estúdios Disney ajudava uma agremiação a alcançar o título de campeã do carnaval carioca.

Novamente pela agremiação de Padre Miguel, Louzada apresentou o enredo *Eu sou o Tempo. Tempo é Vida* no carnaval de 2019. O desenvolvimento do enredo previa um setor⁶ inteiro destinado a problematizar a relação da humanidade com o decurso do tempo. A ala *Escravos do tempo: Prisioneiros de nós mesmos* apresentava correntes e elementos de tortura nas fantasias. A ala *Tempos modernos: O tempo que nos consome e nos desfigura* trazia um grande chapéu em forma de cabeça humana com o rosto desfigurado e alertava: “Ser moderno deveria ser sinônimo de ser humano” (Louzada; Júnior, 2019, p. 425). Fechava o setor a quarta alegoria *Tempos Modernos: O contratempo da ilusão* (figura 5). Palimpsesto imagético sob o qual se viam referências ao filme de Chaplin e a *Metrópolis*, de Fritz Lang: à frente da alegoria havia uma grande cabeça de robô, em meio a diversas engrenagens, os componentes realizavam uma coreografia com movimentos rígidos, que lhes fazia parecer automatizados. Alguns desfilavam nas laterais da alegoria e realizavam a coreografia dentro de jaulas. A imagem apresentava a humanidade como prisioneira do tempo e escrava da tecnologia:

Vivemos em uma época de contradições. Temos todo tempo do mundo, mas não temos tempo para nada. Estamos sempre apressados, atrasados e impacientes. Nos vangloriamos em estar super ocupados, produzindo muito, mas nos esquecemos do tempo do descanso e da paz interior. Após inventarmos inúmeros artifícios para poupar o tempo e facilitar nossas vidas, nos tornamos escravos da tecnologia. Como se fôssemos “engolidos” pelas engrenagens, como previsto por Chaplin em *Tempos Modernos*, permitimos que a automação coloque fim a vários empregos, ao mesmo tempo que destruimos as relações pessoais. As gaiolas representam o tempo que nos aprisiona e nos consome. A alegoria nos convida a pensar sobre as ilusões e os contratempos da Modernidade (Louzada; Júnior, 2019, p. 412).

Assim, Louzada operou a imagem carnavalesca enquanto palimpsesto simbólico da imagem-movimento, ao promover o choque de elementos heterogêneos para causar no espectador o estranhamento capaz de emancipá-lo e convocá-lo à reflexão e tomada de consciência sobre a temática do carro alegórico.

⁶ - Consideram-se setores dos desfiles os segmentos compreendidos entre as alegorias, incluindo as alas, bateria, casais de mestre-sala e porta-bandeira, musas e destaques de chão. Um setor pode iniciar-se com um carro alegórico e encerrar-se com a ala imediatamente à frente da alegoria seguinte ou ter seu início com a primeira ala atrás de uma alegoria, finalizando no próximo carro alegórico, sendo esta a configuração utilizada por Alexandre Louzada ao desenvolver seus desfiles.

Figura 5 – Alegoria *Tempos Modernos: O contratempo da ilusão*. Mocidade, 2019.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

No ano seguinte, Louzada desenvolveu juntamente com o carnavalesco Cid Carvalho o enredo *Se Essa Rua Fosse Minha* para o desfile da Beija-flor de Nilópolis. A comissão de frente novamente apresentou-se como palimpsesto da imagem-movimento que produziu um potente choque de heterogêneos para sintetizar o enredo: junto ao grupo de componentes vestidos com figurinos de estética punk, desfilou um tripé com as carcaças de veículos automotores (figura 6).

Figura 6 – Comissão de frente. Beija-flor, 2020.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

Os componentes, em que pese a clara intertextualidade com as imagens da franquia cinematográfica *MadMax*, realizavam movimentos relacionados à dança e à corporalidade de Exus e Pombagiras, o Povo de Rua na Umbanda (figuras 7 e 8). Ademais, o próprio roteiro enviado aos jurados para explicar o significado da comissão de frente enfatizava o caráter cênico da apresentação:

(...) nesta **cena** que propomos para a Comissão de Frente; a qual tem por base a ambientação de um Ferro Velho em plena Avenida Brasil, no embate pelo domínio das ruas, a força dominadora de tudo vem das crenças místicas do povo brasileiro, da ancestralidade africana, das **Pombagiras que trazem para esta dimensão a mensagem de Exu**, o verdadeiro Dono da Rua. **A realidade e a ficção, se misturam**, tal como observamos cada vez mais, na globalização de todo fenômeno sociocultural ao redor do mundo, a eterna caminhada do Homem em sua busca constante pelo domínio das conquistas materiais e espiritual. (Louzada; Carvalho, 2020, p. 386) (grifei)

Figura 7 – Componente da comissão de frente da Beija-flor, 2020.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

Desta forma, Louzada e Carvalho operaram a imagem enquanto palimpsesto carnavalesco simbólico da imagem-movimento que pretendia convocar o espectador a refletir sobre a ocupação do espaço público por pessoas pretas em nosso país e no mundo.

Ademais, a referência cinematográfica deslocava temporalmente a encenação da comissão de frente para um futuro pós-apocalíptico para, um pouco adiante, apresentar a ala *Era do gelo – As primeiras jornadas*. Louzada, assim, construía uma narrativa carnavalesca que, se não renunciava totalmente ao desenvolvimento cronológico, abria mão da necessidade de ordenar sequencialmente os fatos históricos. O espectador era colocado novamente diante de um choque de temporalidades que sinalizava uma *volta no tempo*.

Figura 8 – Apresentação da comissão de frente da Beija-flor, 2020.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alexandre Louzada modificou com frequência as estratégias e técnicas de produção da imagem carnavalesca ao longo de sua carreira. O próprio artista define seu estilo:

Eu sou uma mistura. Porque eu estou abrindo mão do luxo pelo luxo, isso já de algum tempo, entendeu? Mas eu não perco algumas características como... de que se existe um espaço, esse espaço pode ser visto, então ele precisa estar acabado mesmo assim, entendeu? O tradicional não me satisfaz mais. Mas eu me defino como alternativo. Eu acho que seria a melhor definição porque eu nunca quero trabalhar do mesmo jeito. Nada que vi e que gostei, eu vou me espelhar naquilo. Não vou, porque aí eu não vou ser novo, né? (Louzada, 2022 *apud* Jesus, 2023b, p. 129).

O que lhe interessa, desta forma, é a novidade. Transitando entre estilos e modelos de desfiles, conquistou cinco títulos de campeão do carnaval carioca no recorte temporal aqui adotado. Como demonstrado, dentre as estratégias de produção imagética utilizadas por Louzada nos desfiles que desenvolveu nas duas primeiras décadas deste século, destaca-se o emprego dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Nas imagens analisadas neste artigo, operou os

palimpsestos em diferentes planos estéticos: simbólico, indexical e ostensivo, conforme parecesse mais adequado ao enredo proposto.

Portanto, a imagem-movimento assume alta relevância na obra de Louzada, posto que o artista com frequência recorre à imagem cinematográfica para transmitir determinada mensagem ou para facilitar o reconhecimento e a leitura da imagem carnavalesca.

Oxalá futuras pesquisas investiguem o emprego da mesma técnica de produção imagética na obra de outros artistas, em outro recorte temporal da história do carnaval carioca ou nos desfiles de Escolas de Samba de outras cidades para identificar diferentes formas de operar os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

REFERÊNCIAS

FARIAS, Edson S. **O desfile e a cidade: O carnaval-espetáculo carioca**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madri: Taurus, 1989.

JESUS, Leonardo Augusto de. Palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. In. **Práticas e culturas cinematográficas**. (Orgs.) AGUIAR, C. A.; VALLE-DÁVILA, I. Londrina: LEDI, 2022, p. 278-311.

_____. **De Roliúde ao sertão** – Um estudo prático dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Aqui jaz o último ato: Anais do 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, p. 690-702, 2021.

_____. **Desfile-conceito x desfile-imagem: O dizível e o visível nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro na hipermodernidade**. 391f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2023a.

_____. Alexandre Louzada pelas frestas da imagem. In. **F[r]estas culturais**. (Orgs.) GUIMARÃES, H. M.; SILVA, C. C.; JESUS, L. A. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2023b, p. 123-206.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOUZADA, Alexandre. **Ontem, hoje e sempre Cinelândia – O samba entra em cena na Broadway brasileira**. Sinopse de enredo da Portela, LIESA, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/2003/>>. Acesso em: 15 dez. 2022.

_____. **As mil e uma noites de uma Mocidade pra lá de Marrakesh**. Sinopse de enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel, LIESA, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em <[_____. Eu sou o Tempo. Tempo é Vida. Sinopse de enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel. In. **Livro Abre-alas** – Segunda. Rio de Janeiro: LIESA, 2019. p. 397-405. Disponível em <<http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2022.](http://www.apoteose.com/carnaval-2017/mocidade-independente-de-padre-miguel/sinopse/#:~:text=As%20Mil%20e%20Uma%20Noites,Mocidade'%20pr%C3%A1%20l%C3%A1%20de%20Marrakesh&text=Todo%20conto%20%C3%A9%20um%20canto,li%C3%A7%C3%B5es%20que%20levam%20da%20vida.>http://www.apoteose.com/carnaval-2017/mocidade-independente-de-padre-miguel/sinopse/#:~:text=As%20Mil%20e%20Uma%20Noites,Mocidade'%20pr%C3%A1%20l%C3%A1%20de%20Marrakesh&text=Todo%20conto%20%C3%A9%20um%20canto,li%C3%A7%C3%B5es%20que%20levam%20da%20vida.>>. Acesso em: 15 dez. 2022.</p></div><div data-bbox=)

_____.; JÚNIOR, A. L. Roteiro do desfile e ficha técnica da Mocidade Independente de Padre Miguel. In. **Livro Abre-alas** – Segunda. Rio de Janeiro: LIESA, 2019. p. 406-432. Disponível em <<http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

_____. [Entrevista concedida a] Leonardo Augusto de Jesus. **Arquivo de áudio: Louzada.m4a (3h50min)**. 22 dez. 2022.

_____.; CARVALHO, C. Se Essa Rua Fosse Minha. Sinopse de enredo da Beija-flor de Nilópolis. In. **Livro Abre-alas** – Segunda. Rio de Janeiro: LIESA, 2020. p. 331-334. Disponível em <<http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2020/abre-alas-segunda.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

_____.; _____. Roteiro do desfile e ficha técnica da Beija-flor de Nilópolis. In. **Livro Abre-alas** – Segunda. Rio de Janeiro: LIESA, 2020. p. 335-386. Disponível em <<http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2020/abre-alas-segunda.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

MOURA, Roberto M. **Carnaval: Da Redentora à Praça do Apocalipse**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

A INCLUSÃO NO CINEMA ARGENTINO CONTEMPORÂNEO: O HORIZONTE SENSÍVEL DE *PIES EN LA TIERRA*

Adriano Medeiros da Rocha

Cintia Rita Soares de Freitas

INTRODUÇÃO

O diálogo sobre a construção da identidade é algo complexo ainda atualmente, principalmente quando é relacionado às pessoas com deficiência (PCDs), tendo em vista a sub-representação desses corpos na sociedade. Stuart Hall afirma que a sociedade e seus conceitos agem como um recurso facilitador para a compreensão dos sujeitos e para a formação social de cada indivíduo.

[...] Mediante a relação desse sujeito com a sociedade, sua identidade interage com símbolos, valores e práticas, que formam a cultura. Deste modo, o sujeito ainda tem o seu “eu real” dentro de si, contudo este “eu” acaba sendo formado e modificado com o diálogo contínuo com os “mundos culturais exteriores” e as outras identidades que esses mundos oferecem (Hall, 2006 *apud* Silva, 2019, p. 3).

Desse modo, podemos dizer que a inserção das PCDs na sociedade é fundamental para o conhecimento de si mesmas e do mundo em que vivem, porém, a construção do indivíduo não é estática. Ela acontece continuamente e é estabelecida historicamente e não biologicamente. Quem somos, ou seja, a nossa identidade, está inteiramente ligada com o mundo em que vivemos, que se modifica a todo instante (Ibidem, p. 3).

A finalidade deste artigo é refletir sobre a construção da representação cinematográfica das pessoas com deficiência no cinema argentino contemporâneo. Tentando delimitar ainda mais este recorte e atividade, iremos trabalhar a partir do estudo de caso e da análise fílmica do longa-metragem *Pies en la tierra* (2013), dirigido por Mário Pendera. Neste caminho, desejamos compreender melhor a construção do protagonista cadeirante Juan, chamado pelos amigos por Juancho, de 33 anos, que mora com a mãe em uma casa simples e isolada e trabalha vendendo peixes, pescados por um amigo, e comercializados em um tipo de banca improvisada na beirada do asfalto. Um dos objetivos primordiais é entender como Juan foi criado cinematograficamente nesta narrativa e de que maneira ele nos ajuda a refletir sobre as inúmeras questões ligadas à mobilidade das PCDs.

O filme foi escolhido a partir de desdobramentos de atividade anterior desenvolvida por estes pesquisadores dentro do grupo de pesquisa intitulado *Olhares e reflexões sobre os caminhos visuais do cinema latino-americano*, com sede oficial no Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto. O referido grupo se dedicou a estudar a história do cinema latino-americano, articulando seus movimentos de destaque a obras e realizadores pulsantes.

A análise fílmica de *Pies en la tierra* será desenvolvida levando em conta os quatro passos fundamentais propostos por Francesco Casetti e Federico Di Chio (1998), bem como o modelo pragmático estimulado por Jesús Garcia Jiménez (1993). A obra selecionada para esta investigação

foi filmada na Argentina e exibida em diversos países. Entre os prêmios conquistados está o de melhor película no primeiro Festival Internacional de Cine de Cannes sobre Discapacidad, além do prêmio de melhor ator – para o ator Francisco Cataldi, pela interpretação do protagonista Juan – no Festival Internacional de Mar del Plata. O roteiro e a direção são assinados pelo jovem diretor Mario Roberto Pedernera. A direção de fotografia é da dupla Sebastián Ferrero, Victoria Cachán.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Alguns meios de comunicação ainda apresentam a deficiência como um fato do azar ou de má sorte pessoal e, do ponto de vista social e político, as pessoas com deficiência são vistas como minoria. Este tipo de visão limitadora e estereotipada sobre essas pessoas ganha força em sociedades autoritárias e preconceituosas, afetando diretamente as PCDs e suas famílias.

É importante recordar que concepção desvaloriza a cidadania e as funcionalidades das PCDs através da própria origem da própria palavra “deficiência”, já que remete ao conceito de mau funcionamento, carência, falta, anormalidade e enfraquecimento. Dessa forma, quando utilizamos o termo “deficiência”, disseminamos ainda mais a ideia de que as pessoas que possuem algum tipo de diversidade não tem a capacidade de estar em sociedade e de exercer a sua cidadania, pois, de acordo com esse conceito, elas seriam limitadas.

Entretanto, a partir do crescimento da internet, muitas pessoas encontraram nas plataformas digitais o caminho para proporcionar reflexão sobre o acesso das PCDs nos meios sociais e midiáticos, além de ressaltar que todas elas são capazes de viver em sociedade. Anteriormente, os profissionais da área da saúde afirmavam que “[a deficiência, ao ser] identificada, [...] para saná-la, deveria fazer uma ou mais intervenções sobre o corpo para promover seu melhor funcionamento (quando possível) e reduzir assim as desvantagens sociais a serem vividas.” (França, 2013, p. 60). É justamente esta ideologia que vem sendo confrontada por PCDs.

O sociólogo Paul Hunt elaborou sua primeira publicação no ano de 1966. Posteriormente ela seria reconhecida como modelo social. Como característica principal, ela permite que a pessoa com deficiência seja o “autor” da própria vida e incentiva a sua participação nas questões sociais e políticas de maneira efetiva. (*in* França, 2013, p. 62). O modelo social pontua ainda as três principais barreiras que as PCDs enfrentam: “barreiras de acessibilidade, institucionais e atitudinais.” (Augustin, 2012, p.3). Conforme o documento, superar os limites impostos seria algo benéfico para todos e “não haveria deficiência em uma sociedade plenamente desenvolvida”, como argumenta Ingrid Augustin.

O modelo social tem permitido à pessoa com deficiência retomar o controle de sua própria vida e ainda ter o poder de tomar decisões nos meios sociais, participando ativa e politicamente de sua comunidade. Esta abordagem leva a compreender que o problema não está na pessoa ou na sua deficiência, mas que a deficiência assume uma dimensão social que leva à exclusão (Augustin, 2012, p.3).

Associações e outros grupos ativistas lutam pela implantação de políticas públicas que garantam a acessibilidade. Essas instituições, na maioria filantrópicas, se comprometem a exercer um dever que seria do governo, oferecendo acolhimento e assistência emocional e profissional às PCDs e às suas famílias. Mas muito ainda há por ser feito.

Partindo desse pressuposto, é fundamental a implantação de políticas assistenciais por parte do Estado. Segundo a pesquisadora Ana Carolina Alves, “para que o sujeito seja reconhecido, não basta apenas ser ‘falado pelo outro’, mas também ter sua fala considerada nos processos de participação social e política, o que certamente poderia se referir também à educação” (Alves, 2012, *apud* Butler, 2011, p. 41). Sendo assim, é fundamental que as vozes, as vontades e as necessidades das PCDs e suas famílias sejam levadas em conta durante todo o processo de inclusão, para que, dessa maneira, as barreiras sejam eliminadas, possibilitando melhor qualidade de vida.

Atualmente, a questão da representatividade nos meios de comunicação e na sociedade está mais presente e, grupos que antes buscavam mais espaço, como as pessoas com deficiência, vem efetivando o lema “Nada de nós sem nós”, implantado em 1935, por meio de uma manifestação organizada por integrantes da Liga dos Deficientes Físicos. O ato contou com a presença de 300 pessoas com deficiência física, após terem suas fichas de emprego carimbadas com a sigla DF (Deficiente físico), o que colocava a condição como algo determinante para a contratação ou não dos candidatos. Ao todo, foram nove dias de protesto, em frente ao Departamento de Albergues da Cidade de Nova York. A ação conseguiu alcançar proporções inimagináveis e, além de chamarem a atenção da sociedade americana, os membros da Liga dos Deficientes Físicos foram os responsáveis por empregar milhares de PCDs em todo país, o que demonstrou a força desse movimento social e a importância dele para a inclusão.

O principal propósito da utilização do lema é deixar claro que só haverá transformações e conquistas na sociedade quando a participação das PCDs em discussões deixar de ser compreendida como um favor, mas sim, como um direito, pois ninguém melhor do que elas mesmas para pontuarem como pode-se construir uma sociedade que acolha e ofereça oportunidades a todos.

O pesquisador Romeu Kazumi Sassaki, destaca em seu artigo *Nada sobre nós, sem nós: Da integração à inclusão*, que o percurso até a efetivação do lema foi árduo e passou por quatro fases sociais. A primeira delas é a “exclusão”, que é o apagamento total dos corpos e que ocorreu durante

a antiguidade até o início do século XX. Após este período, aconteceu a “segregação”, nas décadas de 1920 a 1940, que tinha como principal característica separar as pessoas de maneira forçada, devido à deficiência delas. Já a “integração” foi algo predominante ao longo das décadas de 1950 a 1980, cujo intuito era inserir PCDs na sociedade. No entanto, eram elas que tinham que se adaptar à infraestrutura e à ausência de acesso aos espaços. E, finalmente, a “inclusão”, estabelecida na década de 90 até hoje, visando aceitar as diferenças, valorizando cada pessoa e assegurando a convivência humana dentro da sociedade.

É bem verdade que a maneira como nos relacionamos com a deficiência também está ligada com as narrativas realizadas pelos meios de comunicação, pois há uma sub-representação das diferenças e, quando ocorre, reforça inúmeros estereótipos sobre as PCDs, perpetuando antigos estigmas que reforçam uma percepção social de fraqueza, inutilidade e dependência social.

Na mídia, muitas vezes, as pessoas com deficiência ainda são vistas como uma “subcategoria” da sociedade, representando todas as deficiências a partir de um mesmo grupo de pessoas, sem levar em conta suas características e necessidades particulares. Para as pesquisadoras Patrícia Neca e Paula Castro (2012), é necessário que a mídia se envolva mais nas questões sobre inclusão e capacitismo, “[...] Retratando as pessoas como ‘sujeitos’ com direitos, capazes de tomarem as suas decisões e não como ‘objetos’ de caridade, tratamento médico ou proteção social.” (Neca; Castro, 2012, p. 368)

Em 2006, durante Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, a Organização das Nações Unidas (ONU) reconheceu a importância de oferecer acessibilidade a todos os espaços, “físico, social, econômico e cultural,” além de garantir o acesso “à saúde, à educação e à informação e à comunicação” às pessoas com deficiência, para “promover, proteger e assegurar o desfrute pleno e equitativo de todos os direitos humanos e liberdades fundamentais”. (ONU, 2006).

METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA

Francesco Casetti e Federico Di Chio (1998) defendem que a análise fílmica não é simplesmente o deciframento de um texto, mas também a exposição e valoração de um modo próprio de aproximar-se do cinema. Os autores alertam que a análise fílmica não possui uma disciplina precisa e nem um trajeto puramente teórico. “O objeto-filme, por si, irá forçar algumas eleições, vai requerer procedimentos concretos, mas nunca limitará ou cerceará as ações do analista. Sabendo disso, podemos afrontar o filme sem nenhum tipo de temor reverencial”. (Casetti; Di Chio, 1998, p. 63). Eles ressaltam que o analista de filmes deve responder às questões da análise usando

também seus próprios critérios de intervenção e sempre deixando uma margem para os elementos subjetivos e para a criatividade.

Casetti e Di Chio propõem uma sequência de quatro passos fundamentais para guiar o trajeto de uma análise fílmica. O primeiro deles seria segmentar a obra, ou seja, subdividi-la em várias partes distintas. Os autores comparam este tipo de visualização mais individualizada para os fragmentos que compõem o objeto fílmico ao olhar de um botânico diante a uma planta, distinguindo raízes, troncos, folhas, flores, entre outros. Para eles, como o botânico, o pesquisador de cinema deveria colocar sua atenção sempre nas partes menores, mais imperceptíveis às pessoas comuns, tomando cuidado para não danificar qualquer um daqueles segmentos vivos.

Se uma unidade é partida em fragmentos, é para reuni-los em uma nova unidade que nos diga como foi feita e como funciona a primeira unidade; a desintegração dos elementos deve seguir uma reintegração que compreenda a perfeição da estrutura ou o mecanismo daquilo que se tem à frente. Neste sentido, analisar não significa fazer uma autópsia. É dizer: não é possível seccionar a sutura. Nossos objetos estão vivos e o procedimento analítico deve servir somente para compreender melhor seu esqueleto e seu conjunto de nervos. Por isso, é preciso utilizar o microscópio e o bisturi sem perigo o retorno do “paciente” à vida, sua saída do estado de anestesia (Casetti; Di Chio, 1998, p. 34).

Nessa aproximação, tanto para homem que lida com plantas quanto para aquele que lida com cinema, seria fundamental saber exatamente o que e onde cortar em seu objeto. Nesse primeiro momento – da segmentação –, deveriam ser respondidas questões, tais como: por onde entrar no texto fílmico? Como iniciar o texto? O que examinar? “A decomposição da linearidade consiste em subdividir o texto em segmentos cada vez mais breves que representam unidades de conteúdo sempre menores. O procedimento parece claro. O problema se apresenta quando se apresenta a necessidade de decidir em qual parte do fluxo do filme deve-se intervir para interrompê-lo, onde situar os limites e quais distinções trabalhar”. (Casetti; Di Chio, 1998, p. 38).

O segundo passo, sugerido por Casetti e Di Chio, seria o de estratificar a obra. Nesse caso, após recortado ou subdividido o filme, o investigador passaria a trabalhar de uma forma transversal sobre os componentes internos das partes individualizadas. Aqui, já não se seguiria a linearidade da obra, mas se colocaria a atenção nas seções. Continuando com a aproximação do filme com uma planta, o botânico estaria se dedicando à análise dos extratos concêntricos que se encontram na parte interna do tronco da planta. Juntos, eles formam o sustentáculo do tronco, contudo, cada círculo também possui identidade própria. Nessa etapa, as perguntas deveriam incluir diversos gêneros, tais como: o que devo distinguir no interior do filme? O que posso privilegiar? Por quê?

Uma vez dividido o filme em episódios, sequências, enquadramentos e imagens, se passa então a fragmentar esses elementos, diferenciando seus distintos componentes internos (o espaço, o tempo, a ação, os valores figurativos, a trilha musical, etc.) que serão analisados um a um, tanto no jogo recíproco do interior de um segmento dado (Quais relações existem na música e o ambiente fílmico na sequência X?) como também na diversidade de formas e funções que assumem durante o filme (Como muda a música entre as sequências X e Y?; quais funções distintas desempenha nos fragmentos?). Estes elementos são os diferentes componentes que, além do simples critério de sucessão linear, pontuam o filme com pensamentos e detalhamentos, intervalos e descontinuidades, sugerindo uma trama transversal que resulta essencial para o tecido do filme (Casetti; Di Chio, 1998, p. 45).

Como terceiro passo a ser seguido, os autores sugerem enumerar e ordenar as partes recortadas do todo. Através destas duas últimas ações seria possível definir um primeiro mapa do objeto em estudo, levando-se em conta as diferenças e semelhanças, tanto no lugar estrutural onde cada peça foi anteriormente colocada, como suas funções. A partir deste mapa descritivo seria possível descobrir as correspondências, a regularidade e os princípios do objeto analisado.

O último passo, na opinião de Casetti e Di Chio, seria o de recompor e modelar uma nova visão global e unitária do filme. Aqui, se mostra uma representação sintética dos princípios de construção e funcionamento da obra. Na opinião dos autores, esta fase de recomposição traçaria uma linha a ser seguida, estabelecendo um modelo no qual os principais elementos seriam reencontrados sobre uma nova lógica. Casetti e Di Chio denominam a nova representação do filme como modelo. Na opinião deles, ela deveria ser capaz não apenas de sintetizar a obra pesquisada, como também explicá-la. Assim, esse modelo seria uma espécie de esquema que proporcionaria uma visão concentrada do objeto analisado, permitindo, ao mesmo tempo, o descobrimento de suas linhas de forças e seus sistemas recorrentes.

Ampliando a discussão a respeito da análise da narrativa fílmica, Jesús Garcia Jiménez (1993) apresenta aos seus leitores três modelos de análise: fenomenológico, estruturalista e pragmático. Dentro dessa tríade, este último modelo parece ser o mais apropriado para a presente investigação. Jiménez caracteriza tal modelo pragmático a partir de seu caráter indutivo. Nele, o ponto de partida seria a análise dos textos narrativos audiovisuais para intuir as regras que presidiriam sua construção. Assim, a maior tarefa do analista seria a de refazer o processo criativo e reviver a experiência poética da criação audiovisual. Em sua dimensão poética, o modelo pragmático primaria pelo sentido da liberdade criativa. Por este motivo, foi adotado para esta análise.

ANÁLISE DE *PIES EN LA TIERRA*

As primeiras imagens de *Pies en la tierra* já sintetizam algumas das muitas dificuldades e obstáculos que as PCDs precisam enfrentar em seu cotidiano. No caso do filme, somos, literalmente, colocados em uma estrada asfaltada que atravessa verticalmente o enquadramento. Contudo, não há qualquer carro, moto ou caminhão trafegando por ali. O isolamento e a solidão já começam a mostrar sua influência na narrativa. Depois de alguns segundos, observamos a entrada de Juan e sua cadeira de rodas na mesma pista. Fazendo uso daquele equipamento, ele se move de forma lenta, tentando ultrapassar o trecho inclinado em aclave daquele caminho. A câmera está na mão do operador e vai se aproximando lentamente de Juan. A instabilidade proposital do movimento da câmera nos aproxima da situação real e da dificuldade vivida por aquele homem.

Juan, chamado pelos amigos por Juancho, tem 33 anos, mora com a mãe em uma casa simples e isolada e trabalha vendendo peixes, pescados por um amigo, e comercializados em um tipo de banca improvisada na beirada do asfalto. Como dito anteriormente, o trecho parece pouco movimentado. Os veículos parecem passar ali por exceção. Mesmo assim, quando algum deles trafega por aquele local pouco habitado, atrai a total atenção de Juancho. Por mais de uma vez ele acompanha com o rosto o movimento desses veículos e fixa seu olhar nos mesmos enquanto vão sumindo naquela pista retilínea. Além da questão ligada à própria sobrevivência, o movimento daqueles poucos carros que por ali passam parece atrair, de alguma maneira, o protagonista.

No início do filme, ele se mostra uma pessoa de poucas palavras, até mesmo com aqueles que lhes são mais próximos. Juancho parece bastante sério, introspectivo e fechado para determinadas ações e convívio social. Um exemplo disso é a forma objetiva com a qual atende um motorista de van que desce do veículo para comprar o peixe disponível naquele dia. Uma chave interpretativa poderia relacionar esse comportamento a uma forma de defesa depois de ele já ter enfrentado muitos desafios durante a vida na condição de PCD.

O isolamento de Juancho é catalisado também pela casa de madeira onde vive com a mãe na primeira parte da obra. Para fazer o caminho diário de ida e volta para o local onde trabalha na estrada, ele precisa enfrentar muitos obstáculos, como a inclinação da pista, o trecho de estrada de chão com inclinação ainda maior e também a travessia pelo que parece ser um grande rio. Nesta última etapa, ele precisa recorrer a ajuda de um vizinho, que o auxilia a entrar e sair da pequena embarcação. Apesar da atenção e cuidado deste último, Juancho demonstra insatisfação com a impossibilidade de fazer todo o trajeto sozinho. Ao chegar na fachada da sua casa, ele sempre se depara com mais um obstáculo arquitetônico: uma escada que precisa ser vencida com a ajuda da sua velha e cuidadosa mãe. Esta última parece representar o principal alicerce para a

vida de Juancho. O filme deixa claro que todos esses obstáculos fazem parte da rotina do protagonista.

Internamente, a casa onde os dois vivem é caracterizada pela simplicidade. A baixa quantidade de luz, criada por lâmpadas incandescentes e velas, propicia uma temperatura de cor amarelada e a criação de áreas de penumbras, onde o espectador tenta completar aquilo que vê ou que é sugerido a ele. Neste espaço íntimo, uma sequência chama atenção do espectador. Juancho está sozinho, sentado dentro no banheiro. Parece estar se preparando para o banho. A fotografia ressalta a força de pequenas gotas de água que pingam da velha torneira na pia mediante um plano de detalhe. Esse mesmo recurso será usado novamente no filme. A banda sonora catalisa essa ideia, sugerindo uma possibilidade interpretativa ligada ao abandono, ao tempo transcorrido naquele espaço e ao desgaste do próprio protagonista. Apoiando seu corpo com os braços, ele se ergue e encara sua imagem no espelho do banheiro. Com a barba e cabelo grandes e descuidados, ele observa a si próprio, como questionando sua vida até aquele momento.

Contudo, essa dura rotina cotidiana que, aparentemente, contribuiu para Juancho ficar introspectivo e fechado é quebrada quando o amigo que o transporta cotidianamente pelo rio o entrega uma carta que havia chegado para a mãe dele. Tratava-se de uma mensagem da prima de Juancho. Enquanto a câmera observa a reação de curiosidade do protagonista sobre a novidade, a banda sonora antecipa o anúncio de futuros problemas a partir do som de trovões.

Juancho chega em casa sob uma chuva torrencial. Dessa vez, diferentemente dos momentos anteriores, sua mãe não está na varanda à sua espera. Em um plano longo e inquietante, observamos todo seu esforço para conseguir subir sozinho até o piso da varanda e também puxar sua cadeira de rodas para a mesma superfície. A ação é filmada com a câmera na mão do operador, catalisando ainda mais a tensão daquele momento e despertando um certo tipo de vontade em ajudar aquela pessoa.

Após vencer a chuva e aqueles obstáculos arquitetônicos, ele, enfim, consegue adentrar a própria casa. Nesta sequência, a mesma está ainda mais escura. Novamente há um tipo de anúncio daquilo que seguirá. Amparado em sua cadeira de rodas, o protagonista vai se movimentando lentamente pelo espaço, como se já estivesse prevendo algo ruim. A câmera o acompanha, mostrando-o de costas até um ponto onde para e se mantém estático. O som diegético da chuva forte ecoa sobre a imagem. Uma trilha musical adentra e explicita o tom triste daquele momento: a morte de sua mãe.

O enterro da mãe de Juancho é silencioso. As poucas pessoas ao seu redor não lhe dirigem um só palavra. A fotografia destaca o protagonista e a introspecção com a qual ele encara o

acontecido. No retorno do enterro, a montagem nos coloca dentro daquilo que seria uma visão subjetiva do olhar de Juancho. Trata-se de um plano filmado de dentro da pequena embarcação, navegando pelo grande rio, onde vemos um boi solitário amarrado a uma árvore e cercado pela água por todos os lados. Esse poderia ser um espelhamento do próprio protagonista, que, logo depois, é visto observando muito atentamente aquele animal sem rumo ou futuro.

Sem sua mãe-âncora, aquela casa parece extremamente vazia. A luz da vela já não é mais acesa, as gotas de água contabilizam o tempo morto, os mosquitos tomam conta da singela mesa da cozinha, que ainda guarda aquela carta lacrada e enviada por Ana Exposito. No meio daquela fotografia/situação de muita penumbra, Juancho decide abrir o envelope e desvelar aquela mensagem desconhecida. Esse objeto se torna um tipo de arauto no anúncio da nova trajetória deste personagem.

Já em outro dia da narrativa, Juancho é visto observando, detalhadamente, os poucos carros que passam por aquela pista de asfalto. Ele chega a rotacionar sua cabeça para acompanhar o movimento de um deles. A câmera movimenta e se aproxima do rosto de Juancho, chamando atenção para suas reflexões. A mobilidade do veículo também parece estimular o protagonista a sair do lugar. E é exatamente isso que ele faz. Abre mão daquela banca improvisada e, acompanhado somente por sua cadeira de rodas, se coloca em movimento na pista ainda molhada pela chuva do dia anterior. A câmera, na mão do operador, vai com ele, apresentando toda instabilidade do momento e, ao mesmo tempo, a dificuldade de romper a imobilidade e mesmo a angulação em auge daquela via. A trilha musical instrumental completa a sugestão de mudança. Juancho abandona a vida que tinha e acelera seu movimento a partir da força de seus braços. É importante ressaltar que, nesta nova trajetória, ele não olha para trás. Tem seu olhar focado no horizonte à sua frente. A trilha musical começa a ganhar nuances que sugerem leveza, liberdade. A partir deste ponto, *Pies em la tierra* se torna um tipo de road movie.

Deixando seus vizinhos e conhecidos para trás, em uma jornada diferente, Juancho vai enfrentar vários novos desafios e também criar elos, afetos e encontrar outros mentores e apoiadores. O primeiro deles não é humano. Trata-se do fiel cachorro vira-latas que vai acompanhá-lo, posteriormente, em boa parte da trajetória. O encontro dos dois se dá no decadente bar de beira de estrada de um antigo boxeador, agora proprietário daquele estabelecimento. Lá, Juancho consegue comida e seu primeiro abrigo.

Em uma etapa posterior do seu caminho, Juancho já é acompanhado pelo fiel escudeiro de quatro patas. Assim, a solidão da estrada começa a ser minimizada. Nas paradas de descanso, é esse companheiro que faz carinho em suas pernas, na tentativa de reanimá-lo. Quando a noite

chega, eles adentram *Los Mojarras*, um tipo de lugarejo abandonado no interior da Argentina. Diferente da noite anterior, ali não encontram amparo para hospedagem e alimentação. Juancho tem que improvisar, recolhendo gravetos para fazer uma fogueira a fim de que eles se aqueçam e consigam pernoitar ao relento, na frente de uma simbólica igreja abandonada. A fotografia é iluminada apenas pela luz da fogueira, apresentando grande área de penumbra e também o nível de dificuldade enfrentada pela dupla.

Em novo dia, Juancho consegue o apoio de uma dupla de moradores de um sítio daquela região. Trata-se de pai e filho. Este último também é uma pessoa com deficiência. Ele tem grande dificuldade para se comunicar a partir da fala. Porém, busca se aproximar do protagonista em vários momentos. Ele parece admirar a coragem e força do visitante cadeirante. Com essa dupla, além de abrigo, comida e amizade, Juancho ganha um apetrecho para facilitar seu descolamento. Eles adaptam sua cadeira de rodas, motorizando a mesma, a partir de peças de antigas máquinas usadas no campo. Um dos planos chama atenção durante o novo deslocamento de Juancho. Ele é visto se movimentando em sentido contrário a um grande trator, sugerindo uma chave interpretativa que aponta para o contraste entre os veículos, a força necessária que ele precisa fazer para continuar aquele caminho em sentido contrário e, ao mesmo tempo, usando uma tecnologia improvisada e pouco durável.

Quando a engrenagem da cadeira de rodas para de trabalhar, Juancho consegue criar um novo e muito forte elo de amizade. Dessa vez, uma dupla de viajantes bastante originais vai abrigá-lo no banco dianteiro de um antigo carro azul-claro, que também carrega um papagaio em uma gaiola. Paco, o motorista do veículo, é um músico extrovertido e também se mostra uma pessoa bastante sensível e amigável. Chega a dedicar uma apresentação que ele faz com o “filho do coração”, em um animado bar noturno, para Juacho.

Neste mesmo local seu companheiro fiel de quatro patas conhece um novo amigo da mesma espécie. Porém, o filme reserva um detalhe interessante: o cachorro também apresenta problemas para locomoção, espelhando o próprio protagonista. Como Juancho precisa seguir viagem, inicialmente, vemos seu parceiro dividido entre as duas amizades conquistadas. Contudo, parece sentir que o companheiro da mesma espécie precisa mais dele do que Juancho. Assim, em uma cena marcante, decide permanecer por ali, enquanto o veículo azul parte. A separação parece mexer bastante com Juancho. Aquela forma de abandono parece ser catalisada a partir da fotografia do road movie, que evidencia, na continuação, a faixa do centro da pista por onde eles se movimentam de carro como uma linha desfocada, um espaço impreciso, indefinido.

Durante o novo trecho da viagem e o diálogo com o protagonista, o músico/motorista insiste em saber qual seria o sonho dele, seu maior desejo na vida. Tal insistência tem um desfecho explicitado pela fotografia, que nos mostra este primeiro, sentado em sua cadeira de rodas, amarrada no teto daquele veículo que se move velozmente. Para Juancho, com o vento batendo do seu corpo e fazendo seus cabelos balançarem, a sensação proporcionada por aquela aventura parece ser a de *estar voando com sua cadeira de rodas*. Este talvez seja o único momento que ele esboça um sorriso e abre sua face durante todo o filme. Paco se mostra alguém muito sensível à situação do amigo cadeirante. Na despedida dos dois, ele faz questão de se ajoelhar e ficar na altura de Juancho, antes de dar-lhe um afetuoso abraço. Mesmo dentro do seu carro já em movimento, ele externar um forte “obrigado”. O último grito de Paco parece agradecer e sintetizar a experiência enriquecedora que ele vivenciou ao lado do novo amigo.

Para despertar ainda mais a curiosidade do espectador, Juancho não encontra a almejada prima em casa, mesmo depois de toda essa jornada. Contudo, uma vizinha indica onde ela deve estar. Trata-se de um evento de patinação no qual sua filha irá se apresentar. Juancho adentra o recinto repleto de pessoas e tem a oportunidade de acompanhar a jovem durante sua apresentação. Nesta sequência, o filme catalisa a perspectiva do movimento – tão importante para o protagonista. Aquela patinadora apresenta leveza e graciosidade em seus movimentos. Busca superar os limites do seu corpo. Aqui há uma forte conexão com o grande sonho Juancho: a liberdade através do movimento.

Depois do sucesso na apresentação, vemos mãe e filha adentrarem em sua casa. Juancho ainda as observa de longe. Por algum motivo não se aproximou delas. Acompanhamos um longo plano da fachada da casa onde elas moram. Ele parece sugerir que o protagonista ainda não tem certeza se para por ali, cultiva desdobramentos da raiz existente entre eles ou se continua sua jornada de descobertas. Apesar da dúvida, ele decide bater palmas, indicando um possível contato, uma provável construção ou fortalecimento de elos.

É preciso lembrar que o longa também aborda o impacto da presença/ausência familiar na vida de um PCD, pois a ausência do pai de Juancho teria contribuído para que ele se tornasse uma pessoa mais fechada, que sente muito, mas tenta parecer sempre forte. Neste sentido, os elos afetivos estabelecidos ao longo da difícil viagem buscam inspirar o protagonista a se reconhecer, conhecer seu íntimo e, assim, conseguem baixar a barreira que ele próprio colocou em si. Assim, a autossabotagem de seus sonhos são rompidas e o seu lado mais humano ganha espaço. Uma sequência que exemplifica bem a força de superação dos inúmeros obstáculos (também internos) pelo protagonista pode ser vista quando ele é deixado pelo amigo de quatro patas, durante o último

trecho da viagem. O personagem revive, novamente, a sensação da perda de seus entes queridos. Porém, se refaz e segue seu objetivo - atitude fundamental para conseguir realmente se reerguer e começar de novo todos os dias. Afinal, seu desejo de transformação, de movimento no mundo é bem maior. Assim, com a ajuda dos elos e afetos constituídos, consegue promover uma re-existência de sua vida marginalizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa investiga elementos narrativos e representativos das pessoas com deficiência dentro do cinema latino americano contemporâneo. O recorte é dado através do estudo de caso e da análise fílmica do longa-metragem argentino *Pies en la tierra* (2013), dirigido por Mário Pendera. Com esta película, buscamos refletir acerca das dificuldades, da inclusão e do protagonismo das PCDs na sociedade. A partir de uma observação sensível sobre elementos fundantes da obra, caminhamos na percepção de como determinadas escolhas estéticas do referido diretor e sua equipe contribuíram para a construção desta narrativa cinematográfica e da própria representação da PCD que protagoniza a película argentina. Entre nossos objetivos principais estava a tentativa de demonstrar o despreparo infra estrutural da sociedade para oferecer qualidade de vida às PCDs, a reflexão sobre as possibilidades de inclusão das PCDs no contexto latino americano atual, bem como a análise da importância dos vínculos afetivos construídos pelas pessoas com deficiência ao longo de suas trajetórias de vida.

Impulsionado pelas reflexões acerca das dificuldades, da inclusão e do protagonismo das PCDs na sociedade, o filme *Pies en la tierra* constrói, através de diferentes camadas, uma sensível representação de um protagonista cadeirante. A obra acompanha parte de sua trajetória de mudanças e deslocamentos em busca de uma nova forma de vida. Apesar da mensagem reflexiva proposta pelo longa-metragem não ser nova, a interpretação da trama, conduzida especialmente por seu protagonista, a torna ímpar dentro da sua universalidade. O diretor e sua equipe conseguem uma articulação potente entre a inclusão das PCDs, a necessidade de mudanças no âmbito da quebra de preconceitos e tabus e a busca pelo próprio sentido da vida – espelhadas nos caminhos trilhados por Juancho.

Nessas últimas linhas é importante reafirmar que aqui não há o desejo de se produzir qualquer tipo de conhecimento totalizador. Ao contrário, desejamos contribuir para o surgimento de novas pesquisas e pesquisadores que também busquem analisar as produções cinematográficas latino-americanas, especialmente protagonizadas por personagens PCDs e todas as inquietações que elas nos trazem. Neste sentido, ainda há muito por se pesquisar, por se debater. Outras obras e personagens de resistência contra o preconceito e o estereótipo também precisam ganhar espaço neste tipo de investigação.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. A. O. ALVES, Á. R. B. **O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial**. Revista Logos 55, Vol. 27, n. 03 PPGCOM UERJ, 2020.
- AUGUSTIN, I. R. L. . **Modelos de deficiência e suas Implicações na Educação Inclusiva**. In: IX Anped Sul - Seminário de pesquisa em educação da região sul, 2012, Caxias do Sul. Anais do IX Anped Sul 2012.
- BALLESTRIN, L. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, pp. 89-117, maio - agosto de 2013.
- BRUNSTEIN, J. SERRANO, C. A. **Vozes da diversidade: um estudo sobre as experiências de inclusão de gestores e pcds em cinco empresas paulistas**. Cadernos Ebape.Br, [S.L.], v. 6, n. 3, p. 01-27, set. 2008. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1679-39512008000300008>.
- CASSETTI, F. DI CHIO, F. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 2007.
- FRANÇA, T. H. **Modelo Social da Deficiência**: uma ferramenta sociológica para a emancipação social. Lutas Sociais, São Paulo, v. 17 n.31, p.59-73, jul./dez., 2013. Disponível em: <[https://www4.pucsp.br/neils/revista/vol%2031/tiago-henrique franca.pdf](https://www4.pucsp.br/neils/revista/vol%2031/tiago-henrique-franca.pdf)> Acesso em: 27 de maio de 2023.
- GOMES, S. R. MOUTINHO, M. C. B. **Identidades mediatizadas**: o enquadramento da deficiência e de atletas paralímpicos em narrativas globais. Revista Culturas Midiáticas, João Pessoa, v. 15, pp. 308-326, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufrpb.2763-9398.2021v15n.60174>.
- HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 12 p. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral.
- JIMÉNEZ, J. G.. **Narrativa Audiovisual**. Madri: Cátedra, 1993.
- NECA, P. CASTRO, P. **Representações da deficiência na imprensa portuguesa**: hegemonia e emancipação. Estudos em Comunicação, Lisboa, v. 12, p. 367- 386, dez. 2012. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/14192>. Acesso em: 25 maio 2023.
- ONU. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência**. Brasília, Dezembro de 2006. Disponível em: <https://ampid.org.br/site2020/onu-pessoa-deficiencia/#deficiencia>. Acesso em: 25 maio 2023.
- SASSAKI, R. K. **Nada sobre nós, sem nós**: Da integração à inclusão – Parte 1. Revista Nacional de Reabilitação, ano X, n. 57, jul./ago. 2007, p. 8-16.

SCORALICK, K. MORAES, C. M. R. **O outro com deficiência na TV**: uma análise da representatividade por apresentadores e repórteres no telejornalismo e demais gêneros televisivos. ANALECTA, v. 6, p. 1-20, 2020.

WALSH, C. **Pedagogías decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

FILMOGRAFIA

PIES EN LA TIERRA. Direção: Mário Pedernera. Produção: Julio Midú, Fernando Hidalgo, Lorena Minoli. Local: Sede Cine Argentina, 2013. Disponível em: <<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/3969>>. Acesso em 15 nov. 2022.

***BRASILCORE:* O VESTIR DA DIVERSIDADE BRASILEIRA**

Bruna Costa Nogueira

INTRODUÇÃO

*Sobre a imensa Nação Brasileira, nos momentos de festa ou de dor, paira
sempre sagrada bandeira, pavilhão da justiça e do amor!*
Hino à Bandeira, Olavo Bilac.

Neste texto discutiremos um fenômeno estabelecido recentemente no cenário da moda e das artes visuais no Brasil, conhecido como *Brasilcore*. A palavra é uma junção de Brasil e *core*, que pode se referir ao núcleo, essência ou centro. É uma tendência de moda que busca recuperar a utilização das cores e símbolos nacionais pela população, que conforme a Lei N 5.700, de 1 de setembro de 1971 são: a Bandeira, o Hino, as Armas e o Selo, não havendo hierarquia entre eles, sendo considerados símbolos da nação, isoladamente ou em conjunto. No entanto, a bandeira se apresenta como o símbolo de maior poder evocativo, pois ela é a mais empregada para representar países, entidades, grupos, etc. O movimento visa principal devolver esses símbolos ao povo brasileiro em sua totalidade, como forma de resistência à utilização negativa deles por um grupo específico.

Os símbolos nacionais do Brasil são considerados patrimônios históricos e culturais (SIMÕES, 2009) que confirmam o valor da identidade do povo brasileiro. A constituição, em seu artigo 216, estabelece a definição de patrimônio cultural como:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, dos quais se incluem: I – Formas de expressão; II – Os modos de criar, fazer e viver; III – As criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, Art. 216).

O patrimônio cultural se relaciona com a identidade de um povo, enquanto nação, e por sua vez é um conceito multifacetado, que envolve também aspectos políticos, sociais e psicológicos. É importante ressaltar que a cultura e seus elementos são essenciais para a identidade dos grupos sociais, e, por isso, a decisão sobre o que deve ser preservado parte da própria comunidade. Assim, tanto indivíduo, quanto um grupo pode criar mecanismos de preservação para proteger aquilo que consideram digno de ser mantido, pois assim fica garantido que as gerações futuras possam conhecer e usufruir desse legado cultural, de maneira material e simbólica. Portanto, "a identidade nacional é uma construção social que se dá através do processo de identificação e diferenciação em relação a outros grupos" (HOBSBAWM, 1992, p. 23), é um fenômeno dinâmico e pode mudar com o tempo, mas é geralmente transmitida de geração em geração. Ela é composta por um conjunto de características, valores, crenças e símbolos que definem e diferenciam um país ou grupo de pessoas

de outros países, ou grupos, e é formada a partir da história, cultura, língua, religião, política e outros aspectos que caracterizam uma nação. A identidade nacional pode ser influenciada por fatores internos e externos, e é um processo contínuo de construção e reconstrução.

De modo geral, a bandeira de um país deve representar seus ideais, territórios, origens, glórias e políticas, bem como seus fatos históricos, instituições, leis, costumes, vida e ideais. Todas essas características estão presentes naquele pedaço de pano que balança ao sabor do vento ou pende descuidado sobre a haste (Coimbra, 1979), e ainda "as cores da bandeira representam a integração dos povos que compõem o país e são símbolos de unidade nacional" (Santos, 2002, p. 56). A bandeira e nenhum dos símbolos nacionais está sujeita a um único grupo da população, portanto, o *Brasilcore* busca recuperar essa unidade nacional, valorizar genuinamente os símbolos brasileiros, sua cultura e também reconstruir o que o Bolsonarismo destruiu da imagem do Brasil e do povo brasileiro, dentro e fora do país. Dado esse poder e apelo visual, as cores da bandeira nacional são frequentemente utilizadas em eventos e celebrações importantes para o país, como o carnaval e a participação do Brasil em competições esportivas, como as Olimpíadas e a Copa do Mundo (Figura 1). Foi justamente essa proximidade da Copa do Mundo do Qatar que fortaleceu o movimento, pois o povo brasileiro passou a questionar como se aproximar e retomar as cores e símbolos nacionais, deixando claro que eles não compactuavam com o Bolsonarismo, que até então se colocava como detentor do direito de uso desses elementos.

Figura 1



Fonte: Elaborado pela autora com fotos retiradas do *Twitter/X*.

Para conhecer o *Brasilcore* e sua importância enquanto uma retomada da brasilidade, é preciso compreender como e por que os símbolos nacionais passam por esse processo de retirada das mãos da população geral e são colocados a serviço de grupos específicos. Essa não é a primeira

vez que isso acontece no Brasil, durante os anos de 1964 e 1985, nos chamados *Anos de Chumbo*, a ditadura militar no país, os símbolos nacionais foram utilizados como forma de levantar e impor sentimentos patrióticos e civismo a população. Essa manipulação dos símbolos como instrumento de legitimação política não é exclusividade de uma só época ou regime, seja no Brasil ou noutro país, mas costuma acontecer com maior evidência em regimes totalitários (Guedes, 2019). Por volta do ano de 2016, acontece um novo assalto ao verde e amarelo, com a ascensão de um grupo político de extrema-direita e forte teor armamentista – o Bolsonarismo – que por ser autoritário, nacionalista, coberto de discurso de ódio, desprezo pela democracia e sob a desculpa de ser anticomunismo, pode ser compreendido como um grupo neofascista (Boito Jr., 2019). Esse período iniciou-se com o impeachment sofrido pela presidente Dilma Rousseff, que por não se amparar em nenhuma base jurídica legal, assumiu características de um golpe parlamentar (Cremonese, 2016), sendo admitido em 2019 como golpe pelo vice-presidente Michel Temer¹, que assumiu após a saída de Dilma. Aproveitando-se do caos político causado pelo golpe, o Bolsonarismo passou a exercer uma espécie de poder paralelo no país, utilizando notícias falsas, ataques orquestrados a órgãos do governo e violência contra as minorias sociais, para aterrorizar a população e propor a eleição de um presidente de extrema-direita como a única forma de resolver a situação (Rodrigues, 2020).

Essa onda bolsonarista foi incutida com um forte nacionalismo e em 2018, sob os lemas de "Brasil acima de tudo, Deus acima de todos", "Deus, pátria e família" e "Brasil: ame-o ou deixe-o", Jair Bolsonaro chegou à presidência do Brasil, obtendo 55,13% dos votos válidos e prometendo aterrorizar os outros 44,87% que votaram no candidato da oposição². É nesse momento em que a bandeira nacional e suas cores passam a simbolizar o governo e todos os seus atos contra a liberdade e a democracia. O Bolsonarismo também aparece como um movimento estético ou uma tendência de moda, um tanto duvidosa, onde o verde e o amarelo são utilizados como uniformes e toda forma de atrocidades são cometidas vestindo as cores da pátria. Alguns elementos ajudam a estruturar uma estética específica, facilitando o reconhecimento de um indivíduo pelos demais adeptos e um afastamento por parte dos opositores. São três os pontos dessa estética bolsonarista: o modo de vestir, sua apresentação em redes sociais e as representações artísticas, e aqui, sob uma ótica Benjaminiana, a estética não é uma atividade limitada apenas às artes, mas que envolve todo um conjunto de experiências sensoriais e perceptivas que se relacionam com a vida cotidiana (Benjamin, 2012).

¹ O vice-presidente assume que se tratou de um golpe, em entrevista ao programa Roda Viva da TV CULTURA no dia 16 de setembro de 2019. <https://e.correiodobrasil.com.br/a/temer-reconhece-impeachment-foi-golpe> Programa na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=OGDCN8ikj8U>

² Fica implícito o terror em várias de suas falas, como "Fuzilar a petralhada!" <https://www.conjur.com.br/2018-set-06/bolsonaro-dez-dias-explicar-frase-fuzilar-petralhada>

MODO DE VESTIR

As camisas da seleção brasileira de futebol, juntamente com outras camisetas de cor verde e amarela e a bandeira usada como capa, são elementos frequentes na estética bolsonarista. Ainda assim, outros acessórios como chapéus, bonés e pinturas faciais nas mesmas cores também são comuns. Óculos escuros, calças e bermudas camufladas ou com outras referências ao militarismo também fazem parte dessa estética. É importante observar que, em muitos casos, as roupas utilizadas parecem ser de tamanhos menores do que o indicado para o usuário.

Figura 2 – Vestir



Fonte: Fotos presentes em notícias de jornais.
Colagem elaborada pela autora.

APRESENTAÇÃO NAS REDES SOCIAIS

Os avatares em redes sociais, como o *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, são frequentemente utilizados como meio de expressão estética pelos seguidores do Bolsonarismo. Neles, é comum encontrar bandeiras do Brasil, imagens religiosas combinadas com as cores da bandeira e a icônica imagem do "olho patriota", que pode ou não estar chorando.

REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS

A estética bolsonarista apresenta características distintas, sendo uma delas a sua produção nas artes plásticas, vinda de artistas que apoiam essa ideia. Entre as obras encontradas neste contexto, destacam-se entalhes de Bolsonaro em madeira, painéis confeccionados com projéteis de

Figura 3 – Avatar de rede social



Fonte: Elaborada pela autora com Imagens retiradas de perfis de seguidores da página Jair Bolsonaro no Facebook.

municiões, metralhadoras e facões verde e amarelos, estamparia de Bolsonaro em roupas e acessórios, além de uma série de outros objetos para o cotidiano ou para a contemplação artística que misturem influencias militares às cores nacionais. Entretanto, o que se destaca de forma particular é a produção de desenhos e pinturas digitais pela artista Lucimary Bilhardt. Esta artista tem como tema predileto a figura de Jair Bolsonaro e os pensamentos, um tanto delirantes, da extrema-direita, como é possível verificar

no compilado de obras (figura 4) e na entrevista concedida pela artista:

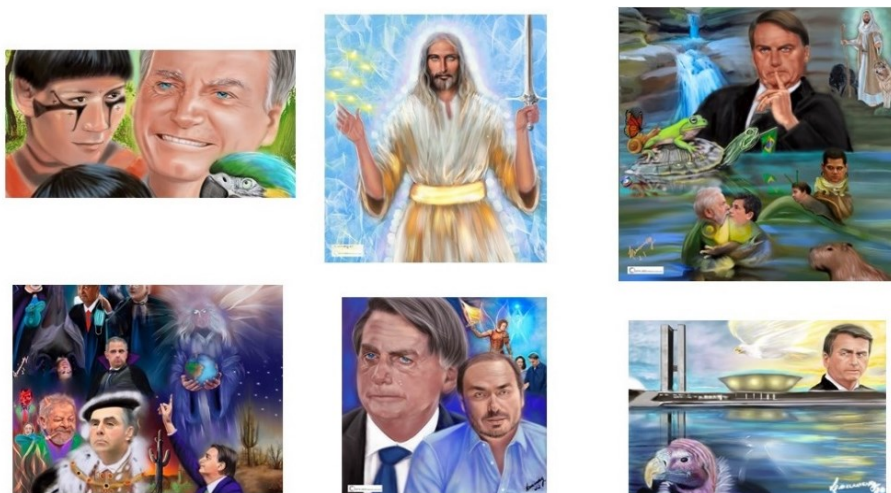
Aula de estética: Conservadora, realista e com toque espiritual: quem é Lucimary Bilhardt, pintora que retrata figuras da direita brasileira. Na primeira vez que desenhou Jair Bolsonaro, Lucimary Bilhardt notou que os brilhos dos olhos do presidente formavam uma cruz. Fascinada com esse simbolismo acidental, não parou mais de desenhá-lo. “- O presidente tem um rosto bem complexo. Ele consegue ser muitas coisas ao mesmo tempo, mas a expressão dos olhos é a mais difícil. [Você] pode não acreditar, mas ele é especial” explica a pintora. “- Não vejo mais ninguém como ele. A coragem, persistência, visão clara, honestidade e simplicidade” diz a artista, que fez dezenas de representações do presidente da República. As pinturas já viralizaram e não faltaram comentários irônicos sobre o estilo e a qualidade dos retratos. Há quem diga que a pintora é essencial para o que se chama de “estética bolsonarista” Os quadros de Bilhardt assemelham-se à arte Naif, um conceito que rejeita normas tradicionais de técnica e proporções da arte clássica, e celebra o autodidatismo. Em contraponto ao que considera “arte de satanás”, a artista concorda que suas obras podem ser parte do cânone da “arte de direita”. Suas maiores inspirações são Michelangelo e Da Vinci. “- Não conheço nenhum [artista] brasileiro, talvez só o que faz os pés grandes”, diz, referindo-se à “Abaporu”, obra de Tarsila do Amaral. Embora Bolsonaro seja uma figura central nas pinturas, Bilhardt também gosta de pintar Jesus Cristo – munido sempre de olhos azuis e serenos. “- Não sigo nenhuma religião, só sou ligada a Jesus como meu exemplo de vida. Me atacam porque pinto Bolsonaro e Jesus, pois querem derrubar Bolsonaro e querem que Jesus seja Negro!” (Entrevista concedida a Marie Declercq do TAB UOL, em 09 jan. 2009.)

Analisando a fala e as obras produzidas pela artista é possível compreender os valores estéticos atrelados a esse grupo de indivíduos, é possível identificar elementos como fanatismo, sede por simbolismos atrelados ao cristianismo, desconhecimento histórico e geográfico, com uma

representação de Jesus como um homem de pele branca e olhos azuis, além de um total desconhecimento da arte e da cultura brasileira. Há ainda uma forte demonização da arte na totalidade, com uma supervalorização da produção bolsonarista.

Quando afirmamos que o Bolsonarismo surge também como um movimento estético, é preciso lembrar que a arte nunca está dissociada do que acontece na sociedade, sendo sempre um fruto de seu tempo e, portanto, está ligada ao fator político. Além da produção dos artistas apoiadores, que surgem como forma de enaltecer os ideais do governo, acontecem também manifestações artísticas que se enquadram como contrárias, relembrando o período da ditadura militar, por exemplo, muitos artistas plásticos, escritores e musicistas foram afetados pela censura e pela repressão do regime. Alguns buscaram se adequar às normas estabelecidas, produzindo obras que não eram consideradas subversivas, outros foram proibidos de expor, tiveram sua arte

Figura 4 – Pinturas digitais de Lucimary Billhardt



Fonte: Disponíveis em sua conta <https://twitter.com/lucyborn23>.

confiscada pelo governo ou ainda foram perseguidos e exilados (Calado, 1996). O trato com a arte na ditadura no Brasil e em outros regimes totalitários é apenas um exemplo de como a arte se relaciona com o âmbito político. Em momentos de forte polarização política e regimes totalitários,

fascistas e coisas que o valham, a arte pode ser pensada como arte de resistência, onde os artistas buscam maneiras de expressar suas opiniões políticas e críticas ao regime, mesmo sob censura e repressão. Não é por coincidência que o *Brasilcore* começa a ser fomentado por brasileiros que não estão em consonância com o discurso bolsonarista, em sua maioria negros; mulheres; indígenas e LGBTQIA+, parcelas da população constantemente atacadas nas falas e ações do chefe do governo e de seus apoiadores:

Dentre as falas ditas por Bolsonaro, citamos algumas a seguir, muitas das quais não foram amplamente levadas em consideração até que ele, de fato, aparecesse como favorito nas pesquisas eleitorais presidenciais. “Eu jamais ia estuprar você porque você não merece [frase dita à deputada Maria do Rosário no Congresso]”. “O erro da ditadura foi torturar e não matar”. “Foram quatro homens [que tive como filhos]. A quinta eu dei uma fraquejada, e veio uma mulher”. “Eu fui num quilombo em Eldorado Paulista. Olha, o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas. Não

fazem nada! Eu acho que nem para procriador ele serve mais”. “Esses marginais vermelhos [referência a pessoas ligadas ao Partido dos Trabalhadores (PT)] serão banidos de nossa pátria”. Quando o assunto é a população LGBT, Bolsonaro tampouco deixa de manifestar dizeres controversos. Ao dissertar sobre o projeto *kit* anti-homofobia nas escolas, o político expressou que “[e]sses *gays* e lésbicas querem que nós, a maioria, entubemos como exemplo de comportamento a sua promiscuidade”. Também afirmou que prefere que um filho seu “morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí. Para mim ele vai ter morrido mesmo”. Quando a união estável entre homossexuais foi aprovada, esbravejou ironicamente que “[o] próximo passo será a adoção de crianças por casais homossexuais e a legalização da pedofilia”. (Medeiros, p. 289, 2019).

O *Brasilcore* se fortalece como forma de se posicionar contra os ataques do governo e contra-atacar na mesma medida. Essa parcela minorizada encontra no vestir uma forma de mostrar a força da pluralidade cultural do país, da miscigenação, das diferentes raças, religiões e orientações, indo contra a força de homogeneizar o país e fazer a “minorias se curvar a maioria³”, é forma de enfrentar o governo que agride e deslegitima as populações minorizadas, de se mostrar brasileiro, trajado de verde e amarelo, usando esses símbolos cooptados pelo governo, contra o próprio governo.

A moda aqui está além de seu aspecto de mercado e cultura de massa, abrangendo a questão social, de como é consumida e transformada por determinados grupos, “é forma de comunicação não verbalizada, estabelecida por meio das impressões causadas pela aparência pessoal de cada um” (Miranda, 2008, p. 60) é um elemento intrínseco à sociedade, capaz de expressar tanto as particularidades individuais quanto as identidades coletivas. A sua importância não se limita apenas a ser uma manifestação dos valores predominantes em determinado momento histórico, mas também é uma forma de representar as minorias. Nos movimentos sociais, a moda ganha destaque como um símbolo político fundamental, uma vez que carrega significados para grupos específicos e pode ser utilizada como uma plataforma de diálogo e conscientização. As roupas são uma forma de comunicação poderosa e podem transmitir mensagens tão eficazes quanto cartazes e panfletos. Elas reafirmam as escolhas pessoais dos indivíduos, seja em relação à inclusão ou não em determinados debates, religiões, movimentos e grupos sociais.

Nas imagens seguintes, é possível conferir parte dessa pluralidade de Brasil e o apelo *fashion* que o *Brasilcore* assume nas mãos da parcela não aliada ao Bolsonarismo, e também demonstra que esse movimento estético está além do eixo Rio-São Paulo, das blogueiras e famosos do país. As páginas seguintes são compostas por imagens cedidas por homens e mulheres, membros da comunidade LGBTQIA+, feministas, militantes e sindicalistas de suas áreas; artistas visuais, professores, dançarinos, arquitetos, publicitários, servidores públicos de Campo Grande – capital de

³ <https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-diz-que-minorias-precisam-se-adequar-as-leis>

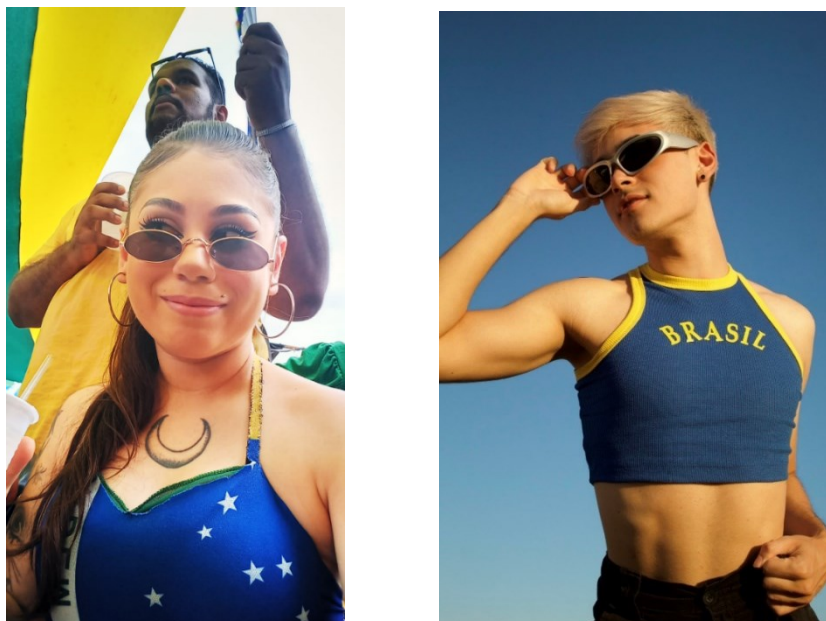
Mato Grosso do Sul, estado de nascimento e criação dessa autora – capital interiorana, uma das capitais nacionais do agronegócio e fortemente apoiadora do Bolsonarismo⁴.

Figura 5 – *Brasilcore I*.



Fonte: Ceadas pela fotógrafa Mayara Fernandes
(@mayarafernandesfotografia_)

Figura 6 – *Brasilcore II*



Fonte: Acervo da autora.

⁴<https://www.campograndenews.com.br/politica/em-ms-bolsonaro-ganhou-em-57-municipios-lula-em-21>

Figura 7 – *Brasilcore III*



Fonte: Ceadas pelas Dj's Lannovisk (@lannovisk) e Gikka (@djgikka).

Figura 8 – *Brasilcore IV*



Fonte: Acervo da autora.

Figura 9 – *Brasilcore V*



Fonte: Cedidas pelas *Drag Queens* Andrômeda Black (@androblk) e Bruandra Guel (@bruandra_guel).

Figura 10 – *Brasilcore VI*



Fonte: Acervo da autora.

Por sua vez, a moda é uma produção e reprodução constante do social, sendo capaz de refletir as mudanças e evoluções da sociedade ao longo do tempo. Ela é um meio de expressão, criatividade e inovação, possibilitando que as pessoas sejam protagonistas de suas próprias histórias e estilos de vida. O mesmo verde amarelo, os mesmos símbolos sociais, são vestidos por dois grupos distintos no Brasil contemporâneo: bolsonaristas e aqueles que querem se distanciar dos ideais perpetrados pelo Bolsonarismo. Para um desses grupos, os elementos são usados como forma de homogeneizar, para outro, é usado como forma de expandir a brasilidade e o ser brasileiro. Como pontua Stuart Hall, há uma multiplicidade de possibilidades de representação e, portanto, de ser, e em especial aqui tratado, de ser brasileiro:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall, p.13, 2006)

Não há, portanto, uma identidade fixa ou única do que é ser brasileiro e nem uma receita correta de como ‘vestir a camisa do país’, já que ela está em constante transformação e negociação. Esses cânones não são fixos e sempre existe a possibilidade de um indivíduo mudar de um lado ao outro dentro dessa e outras divisões. Como pontua Hall, as identidades são construções sociais que mudam e evoluem ao longo do tempo e a moda, portanto, é uma ferramenta fundamental na construção e representação dessas identidades em constante mudança, ela permite que os indivíduos expressem sua cultura, criatividade e inovação, permite que as pessoas sejam protagonistas de suas próprias histórias e estilos de vida.

O Brasil é um país reconhecido por sua riqueza cultural e diversidade, sendo identificado de diversas maneiras, tais como o país tropical, do futebol, samba e bossa nova, gigante sul-americano, coração do carnaval, entre outras. No entanto, é importante destacar que, infelizmente, também é lembrado por alcunhas negativas como país da corrupção e da desigualdade, e embora o Brasil enfrente desafios significativos em relação à democracia, liberdade de expressão e direitos humanos, a perspectiva neofascista representada pelo Bolsonarismo não é a que mais reflete a opinião da sociedade brasileira ou da comunidade internacional. Ao adotar o conceito de *Brasilcore*, é possível enaltecer a complexidade cultural, racial e histórica do país, e nesse sentido, a moda pode ser vista como uma ferramenta para ampliar a diversidade e a riqueza brasileira, contribuindo para a construção de uma identidade mais plural, incisiva e verdadeira. É necessário reconhecer que o Brasil não pode ser definido por uma única perspectiva política ou ideológica, e que a diversidade é um dos maiores patrimônios do país, formada pela influência de povos indígenas, africanos e europeus, que se misturaram para formar uma identidade única e diversa.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BILLHARDT, Lucimary. Aula de estética. 09 jan. 2020. TAB UOL. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/stories/arte-de-direita/>.
- BOITO JR., Armando. **O neofascismo no Brasil**. *Revista Jacobin Brasil*, 11 jun. 2019. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2019/06/o-neofascismo-no-brasil/>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- BRASIL. Constituição. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado, 1988.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- COIMBRA, Raimundo Olavo. **A bandeira do Brasil: raízes histórico-culturais**. Rio de Janeiro: IBGE, 1979.
- CREMONESE, Dejalma. **A crise política no Brasil e o impeachment de Dilma Rousseff em 2016**. Campos Neutrais – Revista Latino-Americana de Relações Internacionais, Vol. 1, Nº 3, p. 70–87, Setembro–Dezembro de 2019.
- GUEDES, Simoni; DA SILVA, Edilson. (2019). **O segundo sequestro do verde e amarelo: futebol, política e símbolos nacionais**. Cuadernos de Aletheia (3), 73-89. En Memoria Académica. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9691/pr.9691.pdf
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MEDEIROS, Ettore Stefani. **Necropolítica tropical em tempos pró-Bolsonaro: desafios contemporâneos de combate aos crimes de ódio LGBTfóbicos**. Dossiê 40 anos do movimento LGBT no Brasil: comunicação, saúde e direitos humanos, 2019.
- MIRANDA, Ana Paula de. **Consumo de moda: a relação pessoa-objeto**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.
- RODRIGUES, Lucas Rego Silva et al. **Fake news, discurso de ódio e populismo penal midiático, uma trilogia corrosiva à democracia constitucional brasileira**. *Revista de Ciências Sociais (Fortaleza)*, v. 51, n. 1, p. 138-152, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/index.php/rccs/article/view/51613>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- SANTOS, Eraldo. **Os símbolos nacionais: origem e evolução**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SIMÕES, Haab. **O resgate do civismo com a valorização dos símbolos nacionais: uma contribuição para a sustentabilidade cultural**. Monografia, Universidade Federal de Brasília, 2009.

CRIADORES E CRIATURAS: POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE *FRANKENSTEIN* E O CLONE

Ingrid Caroline Benatto

FRANKENSTEIN

O romance *Frankenstein* surgiu a partir de um desafio literário, proposto por Lord Byron à autora Mary Shelley e outros três amigos. Em 1816, durante uma noite de tempestade, o grupo lia histórias de fantasmas e de terror, traduzidas do alemão, quando Byron propôs que cada um dos presentes escrevesse uma história sobre fantasmas. Shelley ocupou-se de pensar em algo que “dialogasse com os pavores misteriosos de nossa natureza, e despertasse horror arrebatador, que fizesse o leitor ficar com medo de olhar ao redor, coalhando seu sangue e acelerando-lhe as batidas do coração” (Shelley, 2019, p. 11). A ideia tomou forma em um sonho, no qual encontrou a criatura capaz de aterrorizar a si e também aos outros. Em janeiro de 1818, “Frankenstein, ou o “Prometeu Moderno” é publicado anonimamente em três volumes com um Prefácio não assinado de Percy B. Shelley.

A obra se inicia com as cartas do capitão Robert Walton endereçadas à sua irmã, Margaret, descrevendo as suas desventuras numa expedição inovadora ao Pólo Norte. É em meio ao gélido ártico que encontra Victor Frankenstein. Sozinho e fraco, é persuadido a entrar no navio e buscar abrigo. O capitão anseia por alguém com quem compartilhar suas descobertas, fraquezas e alegrias, e encontra na figura misteriosa de Frankenstein o amigo de que tanto necessita. Frankenstein, por sua vez, identifica em Walton as mesmas perigosas curiosidades científicas que possuía, e resolve narrar os feitos que o levaram até ali.

O CLONE

A telenovela “O Clone” foi ao ar pela primeira vez entre 2001 e 2002, em horário considerado “nobre” na TV aberta. A trama escrita por Glória Perez é ambientada num cenário que transita entre o Rio de Janeiro, tradicional das novelas brasileiras, e o místico Marrocos. Além do romance proibido (característico do gênero) entre a marroquina Jade e o brasileiro Lucas, “O Clone” abordou temas polêmicos como a religião islã, a dependência química e a Clonagem Humana. Esse tema possibilitou a aproximação do telespectador de uma temática científica, bem como uma reflexão sobre o papel da ciência e seus limites éticos. Essa reflexão, por sua vez, permite a interpretação de alguns eventos do enredo à luz da literatura fantástica, verificando possíveis aproximações entre a novela e o romance *Frankenstein*.

A telenovela brasileira se enquadra na chamada “cultura de massa”, pois se aproxima do público geral ao tratar de temáticas cotidianas, com uma linguagem simples e acessível. Sobre as origens da telenovela, Motter e Mungiolli (2007-2008) afirmam que é:

(...) originária de tradições, ao mesmo tempo, populares e massivas, das narrativas orais, do romance-folhetim ou das novelas semanais, das radionovelas, do cinema de lágrimas, e da soap-opera norte-americana, a telenovela brasileira distingue-se, na atualidade, por ser um produto cultural diferenciado, fruto de especificidades das histórias da televisão e da cultura popular no Brasil” (Motter e Mungiolli, 2007-2008, p. 160-161).

A “cultura de massa” é geralmente desprezada pela academia, por se tratar de um gênero que fala às camadas menos letradas da população. Sobre isso, Eco (2015) pontua que ela coloca:

os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável à absorção das noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, ao nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura 'popular'” (Eco, 2015, p. 8).

De acordo com Eco (2015), a intolerância para com a cultura de massa tem raízes aristocráticas, “um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas” (Eco, 2015, p. 36). Ao propor uma possível intersecção entre a telenovela *O Clone* e o romance *Frankenstein*, é possível refletir também sobre o valor cultural da telenovela para além das críticas.

A trama tem início na década de 1980, e conta a história de amor de Lucas (Murilo Benício) e Jade (Giovanna Antonelli). A jovem é muçulmana, apesar de nascida e criada no Brasil. Após a morte de sua mãe, Jade passa a morar no Marrocos com o tio, Ali (Stênio Garcia). Sid Ali, como é chamado pelos empregados, segue com rigor os costumes islâmicos e não aceita a união de Jade e Lucas, pois não compartilham a mesma religião.

Lucas tem um irmão gêmeo, Diogo, que sofre um acidente de helicóptero e morre nos primeiros capítulos. A morte é sentida com grande pesar pelo seu padrinho, o cientista Dr. Albieri (Juca de Oliveira). Abalado, o cientista decide clonar Lucas, como forma de trazer Diogo de volta e realizar um sonho: ser o primeiro a clonar um ser humano. Sem que ninguém tome conhecimento da experiência, Albieri usa as células de Lucas na formação do embrião e o insere em Deusa (Adriana Lessa), que pensa estar fazendo uma inseminação artificial comum. Nove meses depois, com o nascimento de Leo, Albieri é confrontado pelo sucesso de sua experiência e se encontra em um dilema moral: deve mostrar ao mundo sua criação? Como será julgado pela comunidade científica? Como este clone será recebido pela família de Diogo? A novela conta com uma passagem de tempo que nos permite especular o nascimento e crescimento de Leo, bem como as angústias do seu criador, que em muitos aspectos se assemelham às de Victor Frankenstein.

De acordo com Robert Stam (2006), a adaptação de um romance para o meio audiovisual “cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas

como representado pelo romance original” (STAM, 2006, p. 26). O autor retoma o conceito de “transtextualidade” proposto por Genette para “referir-se a tudo aquilo que coloca um texto em relação a outros textos” (STAM, 2006, p. 29). Segundo Genette (2005), há cinco tipos de relação transtextual: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade, sendo este o mais relevante para a análise proposta. A architextualidade, segundo o autor, é uma relação transtextual de caráter taxonômico. É uma relação que pode ser silenciosa, na qual o próprio texto não se reconhece, necessariamente, como uma adaptação de um texto anterior. É o caso da história de Dr. Albieri, que na telenovela traduz o arquétipo do criador Frankenstein, sem fazer a ele uma referência direta. Isso posto, este artigo visa buscar possíveis diálogos entre o romance de Mary Shelley e a novela de Glória Perez, com foco nos personagens criadores e suas criaturas.

O CIENTISTA - DR. ALBIERI

Dr. Albieri é o primeiro personagem a aparecer em “O Clone”. No primeiro episódio, o vemos apresentando seu trabalho com clonagem de animais em uma palestra. Encerra sua exposição exaltando os avanços científicos na área da clonagem, e lembrando da importância de se respeitar os limites da ética. O comportamento do público nos leva a presumir que é alguém com certo *status* na comunidade científica (figura 1).

Figura 1 - Discurso



Fonte: globoplay, 2021

Na cena seguinte, Albieri volta sozinho para casa, e através dos recursos que compõem a cena (música de fundo, o ato de esquentar e queimar o jantar, as formas de gelo vazias, a garrafa de uísque), supomos que seja um homem solitário. Segundo Gomes (2014), no cinema, o narrador adota o ponto de vista de um ou mais personagens, ou até mesmo a narração na primeira pessoa do singular. O narrador de cinema segue uma fórmula mais objetiva, “aquela em que o narrador se

retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (Gomes, 2014, p. 107). Enquanto a personagem do romance se constrói exclusivamente por meio de palavras escritas,

a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (...) Em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas (Gomes, 2014, p. 111).

As considerações do autor sobre a personagem de cinema são válidas também ao analisarmos uma personagem de telenovela. Assim como no teatro e no cinema, a personagem de telenovela está condicionada ao ator, e se constrói na fala. Conhecemos o caráter e a personalidade do cientista Dr. Albieri através de seus diálogos com outros personagens, e de outros personagens sobre a sua pessoa. Em alguns momentos, também é possível ouvirmos os seus pensamentos, narrados pelo ator.

Apesar de defender inicialmente a ética no procedimento de clonagem, logo nas cenas seguintes percebemos indícios da vontade inerente de ir além da clonagem de animais. No mesmo capítulo, vemos uma releitura da primeira cena, com a mesma plateia e o mesmo cenário, mas uma mudança de discurso: “Há muito tempo a Ciência sabe o que é necessário para fazer um clone humano, e quando é algo tecnicamente viável, não há porque não fazê-lo. Eu fui apenas o mais ousado entre meus pares.” (aplausos da plateia) (capítulo 01). Reflete sobre essa possibilidade evocando o mito de Narciso:

Fazer o reflexo de Narciso sair das águas, a imagem sair do espelho e conviver comigo. Essa minha imagem teria alma? Teria vida própria ou seria eu dividido em dois corpos? Seria um milagre de Deus, ou uma cilada da vaidade humana? (cap.1).

Um aspecto importante do personagem é sua relação com a religião e com a figura de Deus. Seu melhor amigo é o muçulmano Sid Ali. Em seus diálogos, descobrimos que o cientista, agora ateu, já foi seminarista. Ali e Albieri são bons amigos, e falam com franqueza. Ali desaprova o trabalho de Albieri, acusando-o de tentar ocupar o lugar de Deus. Albieri, por sua vez, critica a religiosidade do amigo.

Ali: Olha só para você, querendo corrigir a obra de Deus. Não está satisfeito com o que Deus criou e quer fazer o homem de novo a seu gosto, com essa história de clonagem!

Albieri: Eu nunca pensei em clonar gente!

Ali: Pensou! Pensou nisso o dia inteiro (...) Pode dizer isso para eles, que supervisionam seus projetos, e nas comissões de ética, mas a mim você não engana (...) (Cap. 2).

Apesar de ser dizer ateu, não consegue romper totalmente com a religião, e nem se ver livre do possível julgamento de Deus por assumir a função de criador. Além de buscar Ali em diversos momentos para discutir questões éticas e um possível alívio de consciência, quando percebe que sua experiência será descoberta em breve, vai até uma igreja e procura um confessor. Encontra na figura do padre Mاتيولli (Francisco Cuoco) alguém com quem confidenciar sobre o conflito ético que enfrenta. Apresenta-lhe sua criatura, e deixa que conversem e criem vínculos sem dizer que se trata de um clone, o que só acontece nos capítulos posteriores.

Conforme a trama se desenvolve, o telespectador confirma a suposição de que Albieri é uma pessoa solitária. Descobrimos que teve uma noiva, Laura, a quem amou muito e que morreu às vésperas do casamento. Apesar de ser rodeado de amigos, admirado por colegas de profissão, e adorado pela secretária Edna (com quem se casa, apenas por conveniência, após a morte de Diogo), tem com eles uma relação superficial, e com pouco sentimento. Apenas com Laura e Diogo teve uma relação afetuosa e profunda. A decisão de clonar Diogo a partir das células do gêmeo Lucas é uma tentativa de recuperar esse afeto, desafiar a morte e, ao mesmo tempo, inovar suas conquistas no campo da clonagem. O personagem esclarece essa decisão no capítulo 168:

A morte já tinha me puxado o tapete muitas vezes, mas nas outras vezes eu era jovem e tinha a vida toda pela frente. (...) Eu nunca me conformei com a ideia de que temos que morrer. O único sentido da existência do homem é vencer a morte, toda a história humana é a luta do homem para subjugar a natureza, o que nos move é essa vontade imensa de nos mantermos vivos. (...) Eu queria que você entendesse que quando eu perdi o Diogo, eu perdi a minha referência. Ele era a minha continuidade, era um pedaço de mim que ia continuar no mundo quando eu não existisse mais (cap. 168).

O sonho de ser reconhecido como um cientista à frente do seu tempo é frustrado. A comunidade científica toma conhecimento da sua experiência por uma coletiva de imprensa concedida por Edna, que age tomada por um impulso de vingança.

Júlio: Ninguém sabe como vai repercutir. Você pode ser incensado ou apedrejado em praça pública, não há meio-termo.
Albieri: Quer dizer que eu posso estar acabado, é isso? (...) Eu não vou suportar, Júlio.
(Pensa: eu fujo, eu desapareço.) (cap. 221).

A repercussão da entrevista não chega a ser noticiada, e Albieri foge para o deserto.

O CIENTISTA - VICTOR FRANKENSTEIN

Conhecemos o personagem que dá nome ao romance através das cartas de Robert Walton, e também pelo narrado por Frankenstein. Segundo Roas (2014), a narração em primeira pessoa é um dos recursos de linguagem que contribui para a construção dos elementos de um texto fantástico, assim como a identificação narrador-protagonista. O personagem inicia o relato contando sobre a sua família e suas origens. Narra o casamento dos pais, as viagens da família, e também descreve como sua mãe, em uma visita aos “chalés dos pobres”, se encantou com uma menina de cabelos dourados e olhos azuis. A criança, Elizabeth Lavenza, foi acolhida pela família Frankenstein, e era grandemente amada pela família, especialmente por Victor. De acordo com Roas (2014), a transgressão característica de um texto fantástico só se concretiza em narrativas que estejam ambientadas no nosso mundo. A narrativa de Frankenstein transita em lugares reais da Europa, muitas vezes por cenários ermos.

Sua família estabeleceu-se em Genebra, e Victor vivia uma vida um tanto reclusa: “Era típico do meu temperamento evitar multidões e me apegar fervorosamente a poucas pessoas” (Shelley, 2019, p. 56). Além de Elizabeth, seu único amigo era Henry Clerval, “um garoto de talento e imaginação singulares, que amava aventuras, atividades que exigiam esforço e até o perigo por si só” (id). Afirma que teve uma infância feliz, descreve a família e o amigo com palavras carinhosas e com notável saudosismo. Ao discorrer sobre si, menciona seu temperamento violento e suas paixões veementes, que:

(...) não se direcionavam a vontades imaturas, e sim rumo ao ardente desejo de aprender. (...) Eu desejava aprender sobre os segredos do céu e da terra; e se o que me ocupava era a substância exterior das coisas ou o espírito interno da natureza somado à alma misteriosa do homem, minhas investigações ainda se dirigiam ao metafísico, ou, em seu sentido mais elevado, aos segredos metafísicos do mundo” (Shelley, 2019, p. 57).

Se interessou pelas leis da eletricidade e da matemática, mas aspirava a descobertas maiores. Buscava o “elixir da vida”, “banir a doença da estrutura humana e tornar o homem invulnerável à morte que não fosse violenta” (Shelley, 2019, p. 60).

Após a morte da mãe, viaja para a Alemanha e passa a frequentar a Universidade de Ingolstadt, onde conhece o Sr. Waldman, professor que compartilha seus interesses e assume o papel de mentor. Cresce a sua ambição de desvendar os mistérios da criação:

- Tanta coisa foi feita! - exclamou a alma de Frankenstein. - E farei muito mais: seguindo os passos já trilhados, vou abrir um novo caminho, explorar poderes desconhecidos e revelar ao mundo os mistérios mais profundos da criação. (Shelley, 2019, p. 71)

Na Universidade, passou a ter como ocupação quase exclusiva a Química, sob orientação do Sr. Waldman. Descreve o mentor com palavras carinhosas, afirmando que havia encontrado nele um amigo de verdade. Mostrou-se um aluno aplicado, e conquistou admiradores. Após dois anos, percebeu que as considerações dos professores já não eram mais necessárias.

Frankenstein se interessava pela anatomia, pela estrutura do corpo humano e o que o dotava de vida: “Eu sempre me perguntava: qual era a origem do princípio da vida? Era uma pergunta ousada, repleta de mistério; todavia, quantas coisas já estivemos à beira de descobrir e, por covardia ou descuido, restringimos nossas investigações?” (*ibidem*, p. 77).

Conforme avança em suas descobertas, seu relato assume um tom sombrio. Se refere ao seu entusiasmo como “quase sobrenatural”, e relata que para entendermos as causas da vida, é preciso recorrer à morte. Estuda o corpo humano em sua “decadência” e “corrupção”, concentrando sua atenção “nas deteriorações mais insuportáveis à delicadeza dos sentimentos humanos” (*id*). Quando finalmente descobre o segredo para a criação, diz que “ninguém pode compreender a variedade de sentimentos que me impeliram adiante” (*ibidem*, p. 79):

Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e fonte; muitas naturezas felizes e excelentes deveriam seu ser a mim. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de seu filho com tanto merecimento quanto eu. Perseguindo essas reflexões, imaginei que, se pudesse conferir animação à matéria sem vida, poderia, com o tempo, embora agora eu considere impossível, renovar a vida onde a morte aparentemente devotara o corpo à corrupção (*ibidem*, p. 80).

Consumada a experiência, a “nova espécie” é descrita primeiramente como dotada de membros proporcionais e traços bonitos. Entretanto, logo que percebe a gravidade do seu feito, a descrição assume outra tonalidade:

Ah! **Nenhum mortal poderia suportar o horror** daquela tez. Uma múmia novamente possuída com a vida não poderia ser tão hedionda quanto aquele infeliz. Eu o contemplara enquanto ainda estava inacabado; ele era feio então. Mas, quando seus músculos e suas articulações assumiram a capacidade de movimento, ele tornou-se **algo que nem Dante poderia ter concebido**. (*ibidem*, p. 87) (grifos da autora)

A descrição da criatura está relacionada às considerações de Roas (2014) de que a narrativa fantástica, “profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo” (Roas, 2014, p. 173). A decepção e o desespero ante a visão da sua criatura levam o cientista à amargura, e se somatizam na forma de uma febre emocional, moléstia curada sob os cuidados do amigo Clerval.

A partir disso, não há mais alegrias nem leveza no relato de Frankenstein. São narrados apenas eventos trágicos, todos ligados de alguma forma ao sucesso de sua experiência.

O MONSTRO

Segundo Ribeiro (2021), monstros na literatura gótica são “criaturas consideradas anormais, transgressões da ordem natural, promotoras do medo.” (Ribeiro, 2021, p. 561). O monstro existe não apenas em sua aparência e atos monstruosos, mas em sua relação com o outro, no modo como é recebido e percebido.

O autor cita Carroll (1990), que “considera a ameaça moral e social exercida por determinado indivíduo dentro da ficção como critério para considerá-lo em seu caráter monstruoso” (Ribeiro, 2021, p. 589), e afirma que alguns monstros não são “nem ameaçadores, nem horripilantes” (Carroll, 1990, -, 33, *junto de Ribeiro*).

Guimarães e Araújo (2018) compilaram oito “ingredientes”, ou “etapas” da criação do monstro em Frankenstein. O primeiro é *não dar nome à criatura*. Apesar do leitor relacionar geralmente o nome “Frankenstein” ao monstro, o nome pertence ao cientista, A criatura não recebe um nome, nem pelo seu criador, nem por outros com quem tenha convivido. Além de não possuir um nome, são usados apenas termos pejorativos como “demônio”, “ogro” e “monstro horrível”. O termo mais respeitoso usado para se referir à criatura é “ser”, usado por Walton, personagem que provavelmente conhece mais detalhes da história. O segundo ingrediente é que essa criou Uma criatura órfã de pai vivo: Frankenstein, segundo Guimarães e Araújo (2018), “ao abandonar a criatura à sua sorte, pretendeu dar razão a Aristóteles ao colocar a sua criatura não ao nível do humano, mas ao nível da bestialidade ou da divindade.”. Sem instrução, afeto ou companhia desde o seu nascimento, tornou-se inevitável que a criatura se transformasse num monstro. O monstro é também um personagem *instrumentalizado*, criado pelo cientista artificialmente, como forma de concretizar as ambições de Victor. Guimarães e Araújo (2018) incluem a etapa de se “Criar alguém gigantesco, feio, disforme, desproporcionado e com uma força descomunal”. Frankenstein sente horror ante à aparência de sua aparência, ainda que essa aparência tenha sido escolhida pelo criador. Mesmo quando tem boas intenções, como ao tentar se relacionar com a família De Lacey, é rejeitado única e exclusivamente pela aparência. Até mesmo o ato heroico de salvar uma garota de um afogamento é mal recebido. Outros ingredientes que compõem esta figura do monstro são também: não permitir ou facultar a alguém a possibilidade de ser criança, de sonhar e imaginar como todas as crianças; alguém sem lugar na sociedade; A criatura nunca foi verdadeiramente ouvida nem escutada; e que seja dada ao monstro uma educação mutilada, incompleta e não-integral.

De acordo com Ribeiro (2021), a criatura de Frankenstein “pode ser interpretada como uma representação da industrialização (visto que ele foi construído a partir dos avanços científicos) e apontar para os conflitos oriundos do questionamento da razão à época.” (Ribeiro. 2021, p. 660).

No romance, criador e criatura podem ser considerados monstros. A criatura age conforme o que recebe, de seu criador e da sociedade. Seu caráter monstruoso não é inato, mas construído a partir de sua relação problemática com o outro. Frankenstein, por sua vez, age de acordo com suas ambições científicas, e não se responsabiliza pela educação da sua criatura, sendo corresponsável por seus atos monstruosos.

“O CLONE” E “FRANKENSTEIN” - POSSÍVEIS DIÁLOGOS

Victor Frankenstein e Dr. Albieri são cientistas ambiciosos, de poucos afetos sinceros, que realizam uma experiência de criação de outro ser animado.

Quando finaliza sua criação, Frankenstein é tomado por sensações de euforia e ansiedade, e não sabe descrever como se sente. Sua primeira impressão é a de ter dado vida a uma criatura bela: “Seus membros eram proporcionais, e eu o dotara de traços bonitos. Bonitos! Meu Deus!” (Shelley, 2018, p. 85). Logo em seguida, é tomado de horror ante a aparência da criatura e a gravidade do seu feito.

Na novela, a clonagem se concretiza no capítulo 17, que apresenta o Dr. Albieri sozinho em seu laboratório, hesitante ao perceber a gravidade do que está fazendo, mas, ao mesmo tempo, incapaz de abortar a ideia. Quando consegue fundir a célula e o óvulo, sua primeira reação é de um choro emocionado. Se imagina no mesmo púlpito do primeiro capítulo, sendo ovacionado pela plateia. Assim como em Frankenstein, a sensação é breve. O Dr. alucina com dois colegas cientistas, que fazem as vozes da sua consciência:

Cientista 1: Albieri, o prêmio Nobel é seu!

Cientista 2: Uma coisa dessas pode acabar com a sua reputação!

Cientista 1: Você vai ficar na história da ciência.

Cientista 2: E se o resultado dessa experiência for um ser disforme? Isso acontece... não foi testado antes. Nunca se deve fazer experimento com vida humana.

Cientista 1: Não se intimide, a humanidade sempre teve medo de tudo que é novo. Primeiro, eles mandam para a fogueira, os inovadores, como fizeram com Giordano Bruno e outros. Depois eles homenageiam, colocam no altar...

Cientista 2: O respeito que você conquistou a vida inteira acaba num segundo, se uma coisa dessas revisitar.

Albieri: Não posso correr esse risco... eu vou destruir o embrião. Não... deixo ele viver pelo menos essa noite. Amanhã eu destruo (cap. 17).

Apesar de deixar o laboratório decidido a não deixar que o embrião viva, o embrião é implantado por sua colega de trabalho no dia seguinte. A gravidez de Deusa se concretiza, e o personagem fica atordoado. Seu discurso volta a defender o avanço da ciência:

Todas as grandes conquistas da humanidade custaram dor e sofrimento. É a maldição bíblica do “ganharás o pão com o suor do seu rosto”. Veja as vacinas! As vacinas livraram o homem de uma porção de doenças que matavam a torto e a direito, mas antes elas tinham que ser testadas em alguém! (cap. 20).

Após a reação inicial, os cientistas adotaram posturas diferentes ante a sua obra. Frankenstein odeia e rejeita sua criatura. Abandona-a logo após a criação, e não se responsabiliza pelo seu desenvolvimento e aprendizado. A relação criador-criatura na telenovela, por sua vez, em muito se assemelha a uma relação de pai e filho, tão próxima que a mãe do garoto resolve afastá-los, quando Leo ainda é criança. Além da afetividade, há também o interesse científico de observar e registrar o desenvolvimento da sua experiência. Ao mesmo tempo, em que o geneticista teme a reação da comunidade e deseja que Leo continue longe de quem possa reconhecê-lo, não consegue evitar o sentimento de orgulho pela sua criação:

Albieri: Júlio, o que você acha que o Wilmut sentiu pela Dolly?

Júlio: O que o criador sente pela criatura? Eu acho que eu iria sentir um orgulho danado! Olhar para aquela ovelhinha e dizer: “Fui eu que fiz”. Eu ia me sentir um Deus.

Albieri: Deus?

Júlio: É, a clonagem é mesmo o primeiro passo para o homem se transformar numa espécie de Deus.

Albieri: Eu teria medo que ela fugisse de mim. Eu teria medo que ela morresse, eu ia querer que ela estivesse permanentemente diante dos meus olhos. Eu amaria incondicionalmente (cap. 57).

Nos momentos finais de sua vida, Frankenstein justifica sua atitude de abandono:

Durante os últimos dias, ocupei-me em examinar minha conduta do passado, e não a considero culpável. Em um ataque de loucura entusiástica, criei uma criatura racional e cabia-me, tanto quanto possível, assegurar sua felicidade e bem-estar. Era o meu dever, mas havia outro ainda mais primordial. Tratava-se de um dever para com os seres de minha própria espécie, cujas reivindicações eram maiores porque incluíam proporção maior de alegria ou infortúnios. (...) Miserável como é, deve morrer para não causar aflições a mais ninguém. Sua aniquilação era encargo meu, mas falhei (Shelley, 2019, p. 310).

Após perseguir seu monstro por lugares ermos em busca de vingança, e narrar sua jornada para Walton, Victor morre. Sua criatura visita o navio para se despedir do criador, e após desabafar

com Walton, salta da janela da cabine, e “logo foi levado pelas ondas, perdendo-se na escuridão e na distância” (Shelley, 2019, p. 316).

A cena final de “O Clone” apresenta o criador e criatura juntos, ambos incertos quanto ao seu destino, seguindo em direção ao deserto do Saara. As últimas palavras sobre o fim de Albieri e Leo são pronunciadas por Sid Ali, que assume o papel de narrador: “Albieri é um Deus, e não sabe o que fazer com a sua criatura. Quis tomar o lugar de Ala, e Ala o segurou pelo topete” (cap. 221) (figura 2).

Figura 2 - Cena final



Fonte: globoplay, 2021

Algumas considerações sobre a figura do monstro são válidas também para o personagem Leo. A reação dos personagens da novela à existência de um clone é de estranhamento, não parecem chegar a um consenso com relação a Leo. É uma pessoa normal? É a reencarnação de Diogo? É uma versão do Lucas?

Lucas afirma que teve sua identidade roubada, e se ressentia com a família, que parece dar a Leo oportunidades que lhe foram negadas quando jovem. Os dois brigam pelo amor de Jade, que vê em Leo o Lucas jovem por quem se apaixonou. Jade e Zoraide (criada de Sid Ali e confidente de Jade) se referem a Leo como “a Sombra”, desumanizando-o e corroborando a interpretação do personagem como um monstro da telenovela.

Leo se revolta ao descobrir que é um clone. Sente medo de morrer jovem, por ser criado em laboratório a partir de células “velhas”, e se vê sem identidade própria, sem saber se suas tendências, sua personalidade e seu amor por Jade são seus ou de Lucas/Diogo.

Quer dizer que eu não tenho pai, eu não tenho mãe, eu não tenho uma família como as pessoas têm? Quer dizer, tenho ou não tenho ao mesmo tempo? (...) Eu achei que você era meu pai, mas não, você me criou, me fez como esses cientistas de cinema que criam esses monstros.(...) Eu sou uma cópia (cap. 172).

A construção do monstro em “O Clone” se dá de forma próxima à construção do monstro em “Frankenstein”. Podemos observar na novela algumas das etapas de criação de Guimarães e Araújo (2018):

- Não dar nome à criatura: o clone recebe o nome “Leo”, mas Albieri havia pedido à Deusa para chamá-lo de Diogo, e o chama assim em muitas ocasiões. Em uma ocasião, Dalva, que criou os gêmeos, leva Leo ao quarto de Diogo:

Dalva: Seu quarto. Pega nas coisas, para ver se você vai se lembrando. Tá igualzinho, desde quando você morreu.

Leo: Não morri não, dona Dalva...

Dalva: Morreu sim. Morreu e nasceu de novo (cap.168).

- Instrumentalizemos o outro: Leo foi criado como uma forma de reviver Diogo, e representa um avanço científico, sendo assim, é um ser instrumentalizado. Quando o mundo descobre a existência de Leo, Albieri diz que “a partir de agora o homem vai poder conduzir, vai poder programar a evolução da sua própria espécie. Será que uma conquista desse tamanho não vale os sonhos individuais que ela destrói?” (capítulo 168);
- Alguém sem lugar na sociedade: a identidade de Leo é interligada às de Lucas e Diogo, e é recebido pela família dos gêmeos como a reencarnação de Diogo. É o único clone humano, e não encontra seu lugar na sociedade. Ao se confrontar com esse fato, escolhe fugir para o Marrocos.

No capítulo final, Leo confronta seu criador sobre essa questão identitária:

Você é a única pessoa que pode me dar um lugar nesse mundo, que pode criar um lugar no mundo para mim. Se você tem o poder de me dizer quem eu sou, qual a minha família, qual o meu lugar nesse mundo. Você tem até o poder de fazer uma pessoa igual a mim, para eu não ficar tão sozinho nesse mundo (cap. 221).

O pedido de Leo é uma releitura do que pede a criatura a Frankenstein: “estou sozinho e infeliz; o ser humano não se associará a mim, mas um ser tão deformado e horrível quanto eu não

se negaria a tal. Minha companheira deve ser da mesma espécie e ter os mesmos defeitos. Você precisa criar esse ser. (Shelley, 2019, p. 208)”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um breve estudo do romance *Frankenstein* e da telenovela *O Clone*, foi possível perceber algumas aproximações entre as obras. Dentre elas, se destacam a figura do cientista, a linha tênue entre o medo e a defesa do avanço científico, e algumas particularidades da questão do monstro. Além disso, os diálogos e a cena final entre criador e criatura evocam diretamente o clássico “Frankenstein”.

Ambos têm na figura do Cientista um personagem solitário e ambicioso que toma para si o papel de criador, desafiando as leis éticas estabelecidas pela comunidade científica. Este ato nos leva a questionar o papel da ciência, que ampara o homem diante de um mundo hostil e desconhecido (ROAS), ao mesmo tempo, em que tem o poder de criar monstros e desorganizar a nossa realidade racional. Dr. Albieri e Frankenstein são construídos de acordo com recursos próprios do gênero, portanto podemos reconhecer no cientista da telenovela um personagem mais simples que o do romance. É permitido ao telespectador conhecer o geneticista através dos seus pensamentos oralizados pelo ator, dos diálogos entre os personagens, e de recursos visuais, enquanto de Frankenstein conhecemos apenas o que o próprio personagem e Walton permitem.

Há poucas semelhanças entre o monstro na obra de Shelley e o monstro televisivo, sendo a dificuldade de encontrar o seu lugar na sociedade a mais perceptível.

Assim como o romance “Frankenstein”, a narrativa de “O Clone” sensibilizou a população a respeito de temas polêmicos, e aproximou o público de questões científicas, possibilitando uma reflexão sobre os limites éticos e morais do avanço do conhecimento.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados** - São Paulo: Perspectiva, 2015.

Clone, O. **Memórias Globo.** Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-clone/>> Acesso em: 12 de jul. de 2021.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Ed. Bilíngue. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2005.

GOMES, Paul Emílio Salles et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

Guimarães, A. R., & Araújo, A. F. (2018). **Como criar um monstro: o manual de instruções do Dr. Victor Frankenstein.** In A. F. Araújo, R. Almeida, & M. Beccari (Orgs.), O mito de Frankenstein. Imaginário & Educação (pp. 71-87). São Paulo: FEUSP.

MOTTER, Maria. Lourdes.; MUNGIOLI, Maria. C Palma. **Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade.** Revista USP, [S. l.], n. 76, p. 157-165, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i76p157-165. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13647>. Acesso em: 18 jul. 2021.

O Clone. Direção de Jayme Monjardim. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2001-2002

RIBEIRO, Emílio Soares. **O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror.** São Paulo: Cartola Editora, 2021.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas.** São Paulo: Diretora Unesp, 2014.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. **Frankenstein: ou o Prometeu moderno.** São Paulo: Excelsior, 2019.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade.** Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 51, p. 019-053, 2006

DIATV: CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA, YOUTUBE E TELEVISÃO LINEAR

Jardel Lucas Garcia

INTRODUÇÃO

Convergência midiática é, nas palavras de Henry Jenkins, a tendência dos meios de comunicação de encontrarem aporte uns nos outros para que se adaptem às tecnologias e públicos vigentes. Neste momento, a internet tem se tornado a principal fonte de informação, espaço este que já foi ocupado pela televisão e pelo rádio. Mas, nessa lógica, um meio de comunicação não precisa desaparecer para que outros surjam: eles podem colidir e se tornar algo novo, transformar-se uns aos – e nos – outros.

Nesse viés, o presente trabalho traz o estudo de um caso que representa hoje exatamente um exemplo dessa convergência: a DiaTV. A emissora é, em linhas gerais, uma TV com programação linear e contínua, mesclando conteúdos ao vivo e gravados, feita por influenciadores digitais no YouTube. O modelo mescla características da própria plataforma, dos serviços de *streaming*, da própria TV, das redes sociais, de serviços como PlutoTV, entre outros, e inova ao se apresentar como a primeira TV do YouTube mundial.

O objetivo deste trabalho é, então, apresentar a DiaTV como resposta e exemplo da convergência midiática que, em muitos estudos, parece questionar a continuidade da TV, colocam os serviços de *streaming* em cheque quanto à sua sustentabilidade comercial e, ainda, ignoram o YouTube. Para isso, partimos de uma análise que passa pela compreensão das características da TV, fazendo uma correlação com os serviços de *streaming*, discutindo os conceitos de convergência e hiper televisão, chegando, por fim, às características do YouTube e ao que tornou a DiaTV possível e inovadora.

DA TV TRADICIONAL AOS SERVIÇOS DE *STREAMING*: SUBSTITUIÇÃO IMINENTE?

Antes de mais nada, é preciso entender as dinâmicas de ambos os modelos, isto é, da TV tradicional e dos serviços de *streaming* digitais. Começando por Gambaro e Becker (2016), os autores partem da premissa de que a televisão tradicional possui uma característica base facilmente identificável e que determina muito sobre a sua dinâmica: uma grade de programação horizontal e rígida que, em aspectos estruturais, não muda. Sob esse ponto de vista, o espectador assume a tarefa de memorizá-la, uma vez que precisa se acostumar com os horários de exibição dos programas que pretende assistir, o que possui um aspecto social, uma vez que rotinas familiares e pessoais muitas vezes foram – e ainda são – moldadas através desse hábito. Da mesma forma, os autores chamam a atenção para que essa rigidez também tem a função de fidelizar a emissora ao conferir credibilidade a ela através de sua programação.

Esse modelo abordado por Gambaro e Becker (2016) é caracterizado pela ideia do fluxo, isto é, da programação intercalada com intervalos, uma série de unidades cronometradas e contínuas transmitida como uma difusão de ondas eletromagnéticas que chega tradicionalmente às TVs. Nesse viés, a ideia é que a emissora entregue o mesmo conteúdo a todos os receptores e, com a alternância de conteúdo (com os comerciais sendo intervalos estratégicos, inclusive), mantenha o espectador assistindo o máximo possível. Por mais que ele mude de canal, o fluxo continua: essa reprodução incessante de conteúdo ocorre para milhões de pessoas ao mesmo tempo, com data e hora marcadas, até que essa audiência (passiva, principalmente) desligue o aparelho receptor (Finger; Silva, 2015). Do outro lado, há quem programa esse fluxo: esse trabalho, aos poucos, forma a identidade da emissora, cria as narrativas e os hábitos através do equilíbrio entre ficção e realidade, configurando a TV, mais uma vez, como uma construção. Nessa mesma linha, Finger e Silva (2015) ressaltam que ela é um suporte tecnológico que se apresenta de várias formas ao longo do tempo e do espaço – na Europa, por exemplo, nasceu como uma ideologia de serviço público, enquanto nos Estados Unidos sempre manteve um espírito comercial.

Contudo, essa hegemonia da TV tradicional – assim como qualquer outro meio de comunicação acaba por encontrar – se depara com uma disputa já no início do século XXI com a chegada das tecnologias móveis, da internet e, consequentemente, da cultura da digitalização, conforme apontam Budzinski, Gaenssle e Lindstädt-Dreusicke (2021). Os autores relacionam esses fatores às mudanças no consumo do conteúdo audiovisual, ao passo que o número de smartphones e tablets, por exemplo, possibilitaram assistir qualquer coisa em qualquer lugar, sendo essa uma preferência sobretudo das gerações mais novas, que dá cada vez menos atenção à TV. A mobilidade e a internet prometem mais poder ao usuário como controlar o conteúdo, o tempo e o próprio fluxo, conforme afirmam Gambaro e Becker (2016). Na internet, ao contrário da TV tradicional e linear, conforme explicam os autores, o foco se desloca da estrutura sequencial para a organização do conteúdo, isto é, o ambiente digital e a multiplicidade de telas que existem hoje permitem fragmentar esse conteúdo e ofertá-lo de maneira descentralizada e múltipla na rede, já que o público consumidor atual também é produtor.

Uma dessas formas está implementada nos serviços de *streaming*. Tais plataformas, que se configuram no modelo *Video On-Demand* (VoD, ou vídeos sob demanda) – modelo esse originado na década de 1990 –, popularizaram-se sobretudo com a ascensão da Netflix, a pioneira dentre as plataformas atuais e que iniciou seus negócios como locadora de filmes (Curvello, 2020). Esses serviços de *streaming* – que não se resumem à Netflix, mas compreendem hoje várias outras marcas como *Amazon Prime Video*, *HBO MAX*, *Star+*, *Disney+*, *Apple TV+*, *GloboPlay*, entre muitos outros – se

baseiam na ideia de que o poder de escolha do usuário sobre o quê (conteúdo), onde (dispositivo) e quando (momento do dia) assistir é o aspecto essencial do modelo, que conta também com algoritmos de recomendação de conteúdos relacionados que podem ser do agrado do usuário e que tentam, além disso, representar a sensação de linearidade da TV (Budzinski; Gaenssle; Lindstädt-Dreusicke, 2021). E de acordo com vários estudos (Exame, 2022), as plataformas de *streaming* já estão ultrapassando os números da TV, principalmente no que diz respeito à TV aberta, tanto no exterior quanto no Brasil.

Nesse viés, muitos autores questionam se esse seria o fim da TV tradicional. Já há algum tempo, Machado (2011) defende que essa possível “morte” da TV – assim como aconteceu com outras mídias como o livro, o rádio, o cinema – seria, na verdade, não um desaparecimento, mas uma transformação. Neto e Júnior (2023), por sua vez, também respondem a esse questionamento ressaltando que a TV, além do entretenimento por si só, possui uma função socializadora que não se perde neste momento digital dos meios de comunicação. Os autores também concordam que, assim como o cinema não morrerá em decorrência dos serviços de *streaming*, a TV também não deve encontrar o seu declínio frente a essas tecnologias, mas sim uma oportunidade de convergir em novos modelos midiáticos. Mas o que, de fato, fornece bases para essa teoria tão questionada no senso comum?

CONVERGÊNCIA MIDIÁTICA E HIPERTELEVISÃO: MUDANÇA DE PARADIGMA?

Neto e Júnior (2023) defendem que uma convergência midiática não se trata de uma mudança tecnológica no consumo e produção de conteúdo, mas de uma transformação cultural. Isso se reflete exatamente na modificação da relação entre público e produtor, que cada vez mais se confunde e coloca o telespectador como parte da construção narrativa e das estratégias de comunicação das produtoras. Os autores reiteram que mudanças comunicacionais são, no fim das contas, intrínsecas à condição humana, isto é, acontecem naturalmente de tempos em tempos e devem ser mesmo esperadas. Mas será que todos os telespectadores desejam mesmo ocupar esse lugar tão participativo?

Machado (2011) ressalta que há uma dualidade entre dois tipos de pessoas que consomem conteúdos audiovisuais: existem pessoas que são puramente espectadores passivos – isto é, que querem apenas consumir o conteúdo que está passando – bem como existem pessoas que querem interagir muito com esses conteúdos, expandi-los e participar desse processo. Enquanto os serviços de *streaming* (VoD) se baseiam na autonomia de quem quer pesquisar, selecionar, escolher, interagir com o conteúdo – mesmo a grande maioria deles tendo diferentes preços para acessar –, a TV linear,

que pode ser aberta ou não, aposta no conforto de uma grade fixa que tira essa responsabilidade cognitiva do espectador (Budzinski; Gaenssle; Lindstädt-Dreusicke, 2021); e deve haver espaço para ambos os públicos.

Finger e Silva (2015) defendem que uma cultura de convergência devem acontecer enquanto diferentes mídias colidem e fazem convergir os poderes do produtor e do consumidor. Os autores também apostam no fato de que a TV em si não vai desaparecer, mas sim a TV com a qual o mundo se acostumou nas últimas décadas, isto é, ela precisa e vai passar por modificações que vão alterar e/ou trazer novos paradigmas. Exemplo de um paradigma pode ser, na visão dos autores, o que se convencionou chamar de hipertelevisão. Esse conceito traz justamente alguns dos apontamentos supracitados e se baseia em características emergentes sobretudo dessa “nova” audiência digital, como a fragmentação e dispersão de conteúdo, a cultura do compartilhamento e da interação e a autoprogramação. Ainda conforme os autores, a hipertelevisão é um paradigma que visa se comunicar com novas gerações via uma experiência mais interativa sem, contudo, perder características de uma TV, uma hibridez que se baseia em: mais interação emissor-receptor com estímulo à participação; articulação com outras mídias interativas; empoderamento do espectador (várias opções e formatos disponíveis); acesso à programação por arquivo (VoD, *pay-per-view*) que vai além do fluxo a qualquer hora e local fazendo uso dos diferentes dispositivos hoje existentes; abundância digital com milhares de canais à disposição (inclusive muito produzidos por anônimos, como acontece, por exemplo, no YouTube); a customização da programação; a regionalização; isto é, toda uma série de possibilidades advindas da internet e da mobilidade que visam, então, expandir as produções e a própria TV, complementando-a com outras mídias e conteúdos (Finger; Silva, 2015).

De volta a Neto e Júnior (2023) e nessa mesma linha, a hipertelevisão é, então, consequência de uma série de fatores que mudaram a interdependência do usuário para com o conteúdo. Isto é, ela ainda existe, mas precisa-se atualmente apenas de um dispositivo conectado à internet (e, em alguns casos, uma assinatura) para ocorrer; uma experiência multiplataforma, multidirecional, hipertextual e transmidiática, graças, também, às redes sociais, a qual são as grandes responsáveis por ampliar as narrativas e amplificar a voz dos espectadores. Tudo isso, é claro, demanda competências digitais e cognitivas específicas, por isso se trata de uma mudança cultural e social.

Finger e Silva (2015) já apontavam como solução para a mudança iminente da TV desde o início do século a expansão da produção de conteúdo através dessa lógica das narrativas transmídia. Isto é, construir conteúdos de modo que eles se desdobrassem em múltiplas plataformas de modo que cada novo salto contribua para ele próprio – uma lógica de construção coletiva que vai muito

além da simples transposição ou da produção isolada de conteúdo para ambos os cenários (TV tradicional e internet). Amaral (2017) aponta alguns exemplos de emissoras brasileiras (Globo, Record, SBT, TV Cultura, Rede TV) que já há algum tempo têm tentado encontrar soluções para convergir sua programação linear com a lógica dos serviços de *streaming*, já que aos poucos têm percebido que o ambiente online possibilita interação e superação da temporalidade. Mas todas elas ainda são, prioritariamente, emissoras tradicionais de conteúdo rígido e linear. Será então que a hipertelevisão e a convergência midiática, com todas essas características, ainda não aconteceram, de fato? Analisemos alguns casos para compreender melhor esse fenômeno, sobretudo sob a perspectiva brasileira.

AUDIÊNCIA: FATOR DETERMINANTE E DINÂMICO

Especificamente no que diz respeito à Rede Globo, Gambaro e Becker (2016) realizaram um estudo que verificou uma queda de audiência brusca já à época. Os autores ressaltam que a emissora representou e ainda representa a hegemonia da televisão brasileira, tendo sido responsável por estabilizar e padronizar um modelo atestado como padrão de qualidade – intensamente copiado – desde a década de 1970. Desse modo, os autores também demonstram que, nos seus mais de 50 anos de existência, a Rede Globo pouco mudou a estrutura de sua grade de programação, preenchendo-a completamente ao longo dos anos – isto é, há programas sendo transmitidos 24 horas por dia – e baseando-se, principalmente, em três formatos predominantes: as telenovelas (tidas como carro chefe da emissora), os telejornais (alternados com as telenovelas) e a segunda faixa de shows (composta por programas de formatos variados exibidos, geralmente, após a telenovela das 21 horas). Essa predominância se acentuou ainda mais após a primeira década dos anos 2000 com as regras sobre publicidade infantil, que foram aos poucos substituindo os programas desse segmento por outros formatos variados.

E é justamente tendo essa análise como base que Gambaro e Becker (2016) demonstram que os problemas com a queda da audiência da Globo começaram a se intensificar justamente nessa época: ao passo que as emissoras tiveram que se adequar frente às restrições como da publicidade infantil, outros modelos começaram a interferir no consumo de conteúdo dos espectadores, como as TVs por assinatura, a concorrência com outras emissoras e a popularização da própria internet. Nesse ponto, começou-se a perceber que a TV e o rádio deixavam de ser os referenciais de informação para a sociedade, ao passo que a internet facilitava e democratizava esse processo. Ao mesmo tempo, a ênfase na criação de programas ao vivo (tanto de variedade quanto telejornais) pela Rede Globo e concorrentes, embora buscassem uma aproximação com o público mediante uma

lógica de transmissão da realidade (reforçando laços entre jornalismo e entretenimento), o formato também se revelava, à época, difícil de reproduzir em outros meios além da TV nos seus moldes tradicionais.

Neto e Júnior (2023) ressaltam, por sua vez, que a Rede Globo tem encontrado, desde 2015, uma alternativa nos serviços de *streaming* para tentar contornar essa problemática. O GloboPlay, plataforma de *streaming* da emissora, tem ganhado mais espaço ao longo dos anos, embora funcione, conforme os autores, mais como um repositório de conteúdo transmitido na TV aberta que também abriga conteúdo original – como séries, documentários e filmes. Em suas pesquisas, Neto e Júnior (2023) demonstram que em 2022 cerca de 75% dos brasileiros consumiam serviços de *streaming* diariamente, ao passo que o GloboPlay tem apresentado altas taxas de crescimento nos últimos anos – cerca de 145% a mais de 2019 para 2020, por exemplo. Tal estratégia se configura por meio de vários objetivos, como gerar um laço social televisivo nas redes sociais através da exibição de telenovelas antigas – que têm baixo custo de exibição, pois já estão prontas, e acabam por conquistar novos públicos. É claro que a pandemia da COVID-19 acelerou esse *boom* dos *streamings*, mas essas novas configurações são fruto da cultura da convergência que, ao contrário de extinguir a TV, gera mais oportunidades e formas de assisti-la, bem como atrai os olhares da publicidade, um importante catalisador de todo veículo audiovisual (Finger; Silva, 2015).

Apenas para traçar um paralelo com outros contextos, Budzinski, Gaenssle e Lindstädt-Dreusicke (2021) apresentam um estudo no qual verificaram que na Alemanha uma boa parte das pessoas acredita que serviços como a Netflix podem substituir a TV linear. Ao mesmo tempo, os participantes da pesquisa se dividem ao considerar, por exemplo, o YouTube como possível substituto para alguma delas, não havendo consenso sobre. Contudo, os autores verificaram que existem preferências distintas para cada serviço: por exemplo, quando foram perguntados sobre filmes, as respostas dos participantes remeteram mais à TV e à Netflix; por sua vez, quando o assunto foi séries, a Netflix foi a mais citada; contudo, quando perguntados sobre esportes ou notícias, a TV foi predominante nas respostas, ficando o YouTube apenas com maioria quando o assunto foi comédia ou conteúdo de orientação e aprendizagem. A questão defendida pelos autores é que todos esses modelos de distribuição audiovisual deveriam complementar mutualmente ao invés de manter uma competição entre si e/ou interconectar canais diferentes para transmitir conteúdo numa perspectiva de oferta integrada.

Da mesma forma, Budzinski, Gaenssle e Lindstädt-Dreusicke (2021) descobriram que o tipo de dispositivo utilizado pelo espectador também exerce influência sobre qual tipo mídia ele irá consumir. Em sua pesquisa, os usuários afirmaram preferir smartphones para consumir conteúdos

no YouTube enquanto preferem a televisão para assistir programas da TV linear ou serviços de *streaming* como Netflix – embora também percebam que essa realidade vem mudando aos poucos ao passo que os dispositivos também têm feito convergir suas funcionalidades. Exatamente por essa razão, as Smart TVs configuram-se como exemplos dessa convergência de modelos, uma resposta do mercado, enquanto os aplicativos nelas instalados representam as pontes de comunicação com a internet, com os serviços de *streaming*. Além dos já citados, é preciso lembrar dos serviços como Spotify que, assim como YouTube, distribuem diferentes tipos de conteúdo (áudio, vídeo, curtos, longos) e que estão extremamente presentes em praticamente todo dispositivo eletrônico, mas que são completamente ignorados por vários estudos empíricos que analisam o impacto dessas mudanças midiáticas na sociedade (Budzinski; Gaenssle; Lindstädt-Dreusicke, 2021). Recentemente, e conforme os próprios autores começaram a demonstrar, o YouTube tem ficado atrás apenas da Netflix em números no mercado tanto em países como Estados Unidos quanto no Brasil (Exame, 2022). Então, deveria mesmo o YouTube ficar de fora desses estudos e, conseqüentemente, dessa convergência midiática?

YOUTUBE: MULTIPLICIDADE DE FLUXOS POSSÍVEIS

Tomando como base Burgess e Green (2009), o YouTube foi lançado em 2005 em meio a outros concorrentes visando eliminar as barreiras para o compartilhamento de vídeos na internet. As características da plataforma, como a possibilidade de incorporar vídeos em outros sites, a ausência de limite para upload de vídeos, as ferramentas de interação com outros usuários que faziam total sentido com a emergência das tecnologias e redes sociais logo ganharam atenção (além dos esforços de divulgação à época), tanto que foi comprado pelo Google em 2006 e se consolidou como a maior plataforma de vídeos do mundo. Burgess e Green (2009) destacam ainda o quanto o YouTube se configura como um objeto de estudo ainda mais instável e dinâmico do que a TV por sua diversidade, sua cultura de cocriação, sua frequência de produção e consumo, suas questões de direitos autorais e políticas comerciais.

Sobre esse último aspecto, tal característica impulsionou muito a plataforma e deu origem a toda uma geração de pessoas e profissionais que cresceram – e crescem a cada dia – no YouTube, fazendo dele a sua profissão – os *YouTubers*. De acordo com Shaw (2023), o YouTube monetiza seus criadores de várias maneiras, mas aquela que se consolidou como o padrão da plataforma é o *Google Adsense*, recurso esse por meio do qual são exibidos anúncios durante a exibição de um vídeo – atualmente, apenas em canais com mais de 1000 inscritos e com mais de 4000 horas de exibição pública nos últimos 365 dias – e cada visualização de anúncio gera uma receita que varia entre \$0.10

e \$0.30, sendo que 55% do valor gerado é pago ao criador. Shaw (2023) destaca que o valor médio da visualização do anúncio gira em torno de \$0.18. Isto é, não é a visualização pura e simples do vídeo que gera dinheiro, mas sim a visualização dos anúncios – aí está a presença da publicidade, como acontece nos canais de TV.

Em relação a isso, Hua *et al.* (2022) realizaram um estudo sobre os métodos de monetização do YouTube e citaram diferenciais em relação à TV. Segundo os autores, o fluxo da monetização da plataforma acontece enquanto 1) uma pessoa produz conteúdo, 2) esse conteúdo atrai uma audiência expressiva, 3) então essa atenção é vendida para anunciantes que pagam ao YouTube para exibir seus anúncios e ele, por sua vez, 4) repassa parte desse pagamento ao criador. Contudo, tais políticas têm sido constantemente revistas e criticadas pelos criadores de conteúdo, uma vez que os algoritmos da plataforma e os diversos formatos de produção de vídeos na internet têm impactado muito o mercado. Dessa forma, Hua *et al.* (2022) enumeraram estratégias alternativas de monetização que os criadores adotam para superar essas mudanças e eventuais quedas de receita. Algumas delas são: os pedidos de doação nos próprios vídeos (utilizando, também, a caixa de descrição textual que há abaixo de cada vídeo), por meio, por exemplo, de plataformas externas de financiamento coletivo ou bancárias; as criptomoedas, como a doação em *Bitcoin*; a venda de produtos e serviços por meio do canal, um tipo de publicidade bem comum; e o marketing afiliado, isto é, a parceria com outras empresas que fornecem links personalizados e específicos que direcionam para seus produtos e cuja compra gera receita para o criador. Em seus estudos, Hua *et al.* (2022) descobriram pela amostra analisada que, em geral, canais mais populares na plataforma, sejam novos ou antigos, tendem a usar algumas dessas técnicas alternativas de monetização (sobretudo as doações e marketing afiliado), o que sugere uma correlação diretamente proporcional entre a produção de conteúdo e o uso das técnicas. Contudo, o aspecto negativo disso fica por conta dos canais com conteúdo problemático, que se utilizam dessas estratégias externas à plataforma para fugir das políticas de controle de conteúdo nocivo que existem no YouTube.

Além disso, o próprio YouTube tem alguns recursos para certos formatos específicos de vídeo, como o *super chat*, recurso esse muito utilizado em vídeos ao vivo (*live*) e cuja funcionalidade se resume a possibilitar que o espectador faça doações direto na plataforma (Hua *et al.*, 2022). De toda forma, Hua *et al.* (2022) demonstraram como a escolha por um método de monetização altera a dinâmica de todo um ecossistema de produção de conteúdo audiovisual na internet assim como na TV, mas no caso do YouTube, ainda há a questão da interação com outras plataformas, a geração de receita para o criador e a participação ou intervenção do público nesse fluxo de produção, todos

esses aspectos advindos das características da própria internet e que se comportam de maneiras diferentes do que nos serviços de *streaming*.

E essa diferença parece ter sido ignorada por muito tempo, já que há uma escassez de estudos sobre audiovisual e audiência que incluam o YouTube e o senso comum faz parecer que a plataforma não compete com a TV ou com os *streamings*, sendo seu conteúdo até taxado muitas vezes como não profissional ou não comercial, conforme apontam Budzinski, Gaenssle e Lindstädt-Dreusicke (2021). Os autores mencionam que o YouTube costuma ser reduzido a uma rede social, embora ele possua mesmo muitos elementos delas que são, inclusive, diferenciais dele, mas não pormenores. Entretanto, a plataforma produz muito conteúdo comercial com uma quantidade de visualizações absurda e, logicamente, muita receita – e de várias formas (HUA *et al.*, 2022).

Não somente ao longo dos anos, mas também recentemente, o YouTube tem atraído a atenção de companhias tradicionais (estúdios, emissoras, produtoras, em geral), além do público independente, devido a essa convergência midiática que tem revisitado modelos híbridos que desafiam os padrões (Keys, 2023). Além disso, uma queda de receita recente (desde 2020) parece ter deixado mais claro esse momento de mudanças (Krouse; Toonkel; Dotan, 2023): fato é que o YouTube tem estudado e implementado estratégias para canais de programação linear – isto é, a estrutura da TV. Keys (2023) ressalta que o surgimento e o sucesso de plataformas como a Pluto TV (que disponibiliza conteúdo linear de maneira gratuita com vários canais associados), tem atraído as atenções da plataforma, que desde 2021 tem planejado fazer o mesmo. Segundo o autor, o YouTube tem o objetivo de oferecer conteúdo comercial com marcas tradicionais, uma inspiração no modelo FAST (*Free Ad-Supported Television*, ou em tradução livre, televisão via *streaming* gratuita suportada por anúncios), um modelo que tem atraído os olhares do mercado e cujas previsões têm demonstrado ultrapassar gastos com anúncios tanto da TV tradicional quanto da TV a cabo.

Krouse, Toonkel e Dotan (2023) ressaltam que o YouTube tem cerca de 2 bilhões de usuários mensais e representa atualmente o maior consumo de TV nos Estados Unidos – cerca de 8,8% do *watch time* em novembro de 2022, dados superiores à Netflix pela terceira vez consecutiva. Os autores relembram, inclusive, que isso acontece até mesmo neste momento em que a plataforma tem feito esforços para também competir com outros serviços de conteúdo curto (como o TikTok) por iniciativas como o YouTube Shorts, uma tentativa de também atrair público jovem. Isso porque o YouTube é visto no senso comum como preferível para conteúdos longos (Budzinski; Gaenssle; Lindstädt-Dreusicke, 2021). Fato é que essa consolidação como plataforma para vídeos longos é algo positivo: isso pode ampliar o alcance da plataforma e possibilitar a produção e monetização de programas que não seriam apresentados em outros serviços de *streaming* (Krouse; Toonkel; Dotan,

2023). O fato de pertencer a uma grande corporação também ajuda: cerca de 13% da receita de anúncios do Google (cerca de 7 bilhões de dólares em dezembro de 2022) vêm do YouTube – número que esse que é grande, mas que também apresenta baixas desde 2020 (Keys, 2023).

E são fatores como esse que parecem demonstrar a emergência dessas novas estratégias do YouTube. Uma delas é a criação de um *hub* de canais lineares, o YouTube Prime Channels, por meio do qual o espectador poderá buscar conteúdos de diferentes canais e acessar também conteúdo ao vivo e linear de um só lugar (Keys, 2023). O serviço, apenas disponível nos Estados Unidos e em alguns outros países, visa também implementar alguns pacotes pagos, com assinaturas e/ou alugueis, algo que mescla características de serviços de *streaming* e TV a cabo (Krouse; Toonkel; Dotan, 2023). Conforme demonstraram Budzinski, Gaenssle e Lindstädt-Dreusicke (2021) já há algum tempo, o YouTube foi até mesmo considerado uma alternativa para a TV por boa parte de um público entrevistado, mesmo em um momento em que iniciativas como essas não existiam – e sendo desconsiderados até serviços como o YouTube Premium (versão paga da plataforma com recursos extras) e circunstâncias atuais pelas quais passam os serviços de *streaming*.

Sobre isso, Curvello (2020) já apontava que o modelo adotado pelos serviços de *streaming*, muito influenciado e popularizado pela própria Netflix, confere sim liberdade espaço-temporal ao usuário, mas, ao mesmo tempo, reduz sua possibilidade de novas experiências estéticas e narrativas. O autor defende esse ponto de vista – que parece oposto à ideia de recomendação dos algoritmos implementados no modelo – uma vez que esses mecanismos de sugestão (que sugerem alguma linearidade) acabam por ser limitados por uma série de fatores. A primeira delas é a sua própria limitação: o catálogo de um serviço de *streaming* está condicionado a exigências mercadológicas e tende a seguir as tendências dos grandes estúdios que podem, também, alterar periodicamente as suas políticas de cessão de direitos autorais. Outra questão apontada por Curvello (2020) é a questão da especialização, ou seja, quanto mais um algoritmo de recomendação aprende sobre o usuário, mais especialista no gosto daquele espectador ele irá se tornar, ofertando em sequência apenas títulos (também condicionados pelo mercado) que se assemelham aos imediatamente anteriores.

Isso demonstra que esse modelo dos *streamings* inova na forma, mas não no conteúdo (Curvello, 2020). E seria apenas uma questão de tempo até que ele cobrasse o seu preço: conforme aponta Machado (2023), o surgimento de várias outras plataformas de *streaming* além da Netflix, fez com que o mercado respondesse e que a atual crise se instalasse; a própria Netflix apresenta quedas grandes nos números (sobretudo após a implantação de novos planos com anúncios e algumas restrições e também após a implementação de políticas de restrição de compartilhamento de senhas),

assim como se percebe um encolhimento do seu catálogo – de cerca de 11000 títulos em 2015 para cerca de 6000 em 2023 (Parrot Analytics, 2023).

Além disso, conforme o próprio Parrot Analytics (2023) demonstra, o modelo de geração de receitas da Netflix se baseia, até então, na monetização advinda apenas das assinaturas, o que representa uma matemática desfavorável ao nível de negócio, daí a ideia de implantar novos planos como esse. O ideal seria, conforme os autores, criar mais janelas de monetização – como o YouTube tem possibilitado, conforme mencionado anteriormente (Hua *et al.*, 2022), o que também aumenta, por sua vez, a vida útil do conteúdo e da própria plataforma. A Netflix, sobretudo, ao contrário da maior parte dos seus concorrentes, atende apenas ao segmento de *streaming* de conteúdo audiovisual e preza fortemente por conteúdo original sem licenciá-lo a terceiros; tudo isso parece se apresentar como um contrapeso ao seu crescimento (Parrot Analytics, 2023).

E é por razões como essas que a Netflix também tem adotado outras estratégias além do plano com anúncios. Uma delas, bem diferente do seu padrão atual, é a criação de canais de conteúdo linear: na França, a plataforma tem testado seu canal linear – o *Direct* – disponível para assinantes e cujo objetivo é tentar evitar que o espectador tenha que escolher o conteúdo. De acordo com Mack (2023), tal decisão se deu via dados levantados pela Netflix que demonstraram que a França é um dos países em que os usuários mais têm dificuldades nesse processo de escolha de um conteúdo. O *Direct* também tem o objetivo de atrair um público mais velho, embora a princípio tenha sido projetado para funcionar apenas via *browser* (Mack, 2023).

Essa reinvenção do linear é uma junção das potencialidades do VoD – como a personalização e a possibilidade de escolher, embora isso possa ser, como visto, penoso também – e da TV linear – que passa por uma curadoria cuidadosa e que visa oferecer uma sensação de coletividade – conforme lembra Sponchiado (2023). O autor ressalta que conteúdos esportivos e jornalísticos até então encontram dificuldades em serem tratados pelos serviços de *streaming*, sobretudo pela Netflix (embora Amazon, Hulu, HBO, MAX, Star+, entre outros, já tenham iniciativas nesse sentido).

Dessa forma, será que é mesmo possível uma convergência entre esses modelos? É nesse ponto que entra uma iniciativa brasileira que tem oferecido várias respostas e possibilidades nesse cenário efervescente do audiovisual: a DiaTV.

DIATV: UMA RESPOSTA TRANSDISCIPLINAR

A DiaTV foi lançada no dia 03 de maio de 2023 às oito da noite e configura-se como a primeira TV linear feita por criadores de conteúdo no YouTube (Aguiar, 2023). A intenção da DiaTV é ter uma programação diária 24 horas por dia e representa, de acordo com Arouca e Diniz (2023), uma

quebra de expectativa do conteúdo na internet. Ainda conforme os autores, o diretor-geral da DiaTV e CEO da Dia Estúdio (produtora e emissora), Rafael Dias, a ideia nasceu a partir da observação de que as pessoas possuem, em geral, o hábito de assistir TV produzida com qualidade e que, atualmente, os canais da TV linear tradicional acabam por não se comunicar com todos os grupos de pessoas (isso considerando aspecto como idade, diversidade, questões econômicas e sociais, tendências, entre outros).

Além disso, Rafael Dias também se baseou em percepções sobre o consumo de TV no Brasil: o YouTube detém cerca de 50% do consumo de dados em Smart TVs no país, isto é, todas as outras plataformas dividem os outros 50% (Arouca; Diniz, 2023). Além disso, os já discutidos problemas pelos quais os serviços de *streaming* têm passado e as estratégias que as grandes marcas (como a Netflix) têm desenvolvido para contornar tais questões trouxeram percepções que vão até mesmo na contramão do que o próprio YouTube tem investido atualmente – como a implementação de serviços de conteúdo curto (*YouTube Shorts*), como resposta ao *TikTok* e ao *Reels* para atrair o *watch time* de gerações mais novas e dos smartphones em geral.

Dentre os recursos da plataforma, a DiaTV utiliza a função *live* do YouTube, isto é, desde o dia do seu início foi aberto o sinal ao vivo e este permanece sendo transmitido o tempo todo. Fato é que este representa um grande desafio de engenharia: o YouTube, originalmente, apenas fornece dados analíticos sobre as *lives* realizadas após a sua conclusão, isto é, a consolidação sobre visualizações, alcance, interações só fica disponível quando a transmissão termina (Aguilar, 2023). Mas e quando a transmissão não termina? Esse é o caso da DiaTV.

Mas ela se trata apenas de um canal com sinal permanentemente aberto no YouTube em formato de *live*? Não. A DiaTV é uma junção de 13 canais do YouTube (Tabela 1) cujos criadores são afiliados à emissora (Dia Estúdio). De acordo com Rafael Dias, todos os criadores são sócios dos seus programas – e recebe o nome de *programa* todo conteúdo exibido nas transmissões da DiaTV. O CEO ressalta que alguns desses criadores também investem nos seus próprios programas, o que gera diferenças contratuais específicas. Isso, por si só, já configura métodos de monetização alternativos ao que tradicionalmente se encontra no YouTube.

Além das questões comerciais, o engajamento é outro tópico importante a ser considerado. Sendo uma grade de programação inteiramente feita por criadores de conteúdo já consolidados na plataforma, todos eles já possuem o seu público, seu formato, seu próprio engajamento. Dessa forma, a DiaTV aparece em seus canais em dois formatos: uma *live* permanente, transmitida 24 horas por dia, que exibe o conteúdo completo da DiaTV de maneira linear e outra *live* específica daquele canal, que exibe o conteúdo daquele criador no momento do seu lançamento na

TV e que fica salva nele para visualização *on demand* imediatamente após o fim da transmissão ao vivo. Isso faz com que os conteúdos de um criador passem nos canais dos demais de maneira contínua, criando uma miscigenação dos seus públicos – e um criador sempre sabe o que seu público quer (AROUCA; DINIZ, 2023). De acordo com Aguiar (2023), e conforme demonstrado na Tabela 1, os 13 canais somados – neste momento – somam milhões de seguidores apenas no YouTube – já que todos os criadores possuem, logicamente, redes sociais com alto engajamento.

Tabela 1 – Canais e criadores da DiaTV com seus respectivos números

Canal	Criador(a)	Acesso	Inscritos
Dia Estúdio	Canal próprio da emissora	@DiaEstudio	509.000
Lorelay Fox	Lorelay Fox	@lorelayfox	1.000.000
Blogueirinha	Blogueirinha	@Blogueirinha	1.370.000
Diva Depressão	Diva Depressão (Eduardo e Felipe)	@divadepressao	3.200.000
Nátaly Neri	Náthaly Neri	@NatalyNeri	811.000
Deboche Astral	Victor de Castro	@debocheastral	1.640.000
Papelpop	Phelipe Cruz, Paulo Corrêa, Amauri Mazzuco e Milena Enevoadá	@papelpop	227.000
Foquinha	Foquinha	@foquinhaoficial	2.100.000
Elay Oliv	Elay Oliv	@elayoliv	132.000
Eu Fico Loko	Christian Figueiredo	@euficoloko	11.700.000
Jess Bonfioli	Jess Bonfioli	@jess.bonfioli	2.020.000
Ana Paula Xongani	Ana Paula Xongani	@AnaPaulaXongani	96.400
Depois das Onze	Gabie Fernandes e Thalita Meneghim	@depoisdas11	3.170.000
Total (aprox.)			27.975.400

Fonte: Elaborada pelo autor (dados extraídos do próprio YouTube)

Importante lembrar também que existe uma aproximação natural desses criadores com o seu público – afinal, todos eles ascenderam na internet, construíram seu público lá e se mantêm em constante comunicação com ele, já que seu trabalho nas redes sociais depende dessa constância de

interação. Isso também quer dizer que, ao contrário da TV tradicional, o espectador da internet – logo, dos canais dos criadores e da DiaTV – tem certo controle sobre o conteúdo, não em poder de decisão absoluto, mas o fluxo comunicacional é bidirecional e torna a relação criador-consumidor mais dinâmica.

O diretor geral da DiaTV também traz pontos de vista parecidos com os citados nas seções anteriores quanto às críticas atuais sobre o modelo VoD: a programação linear ajuda a parcela de espectadores que não quer ter o trabalho de escolher – e possivelmente errar – um conteúdo para assistir e auxilia a parte do público (sobretudo o que utiliza Smart TVs) que apenas quer manter algo passando na TV enquanto realiza outras atividades. Desse modo, destaca também que não há intenção de tornar a DiaTV um *streaming* pago ou cobrar de alguma outra forma pelo seu conteúdo; a emissora acredita que o modelo ideal é deixar que os anunciantes arquem com esse valor – bem no estilo dos serviços *FAST* (Keys, 2023) e corroborando com o disposto por Hua *et al.* (2022) quanto aos métodos mais comuns de monetização alternativa.

E em se tratando de números, Rafael Dias também declarou que investiram cerca de 10 milhões de reais para o primeiro ano da DiaTV, que já possui toda uma grade planejada para o período entre conteúdos gravados e ao vivo. Além disso, após seu lançamento, nos primeiros dez dias, a audiência total também somou cerca de 10 milhões de visualizações, alcançando mais de 250 mil pessoas; mas o que mais impressiona não são os números absolutos: diariamente, a emissora afirmou ter alcançado 100 mil usuários únicos por dia no mesmo período (isto é, desconsiderando visualizações múltiplas de uma mesma pessoa) que acompanham a DiaTV no YouTube, obtendo um *watch time* de 26 minutos somente em Smart TVs e atingindo vários *trending topics* no Twitter (DIA ESTÚDIO, 2023a). Passados 100 dias do lançamento da DiaTV, foram divulgados outros números (DIA ESTÚDIO, 2023b): mais de 628 milhões de visualizações (considerando YouTube, Instagram, TikTok e Twitter); a duração média de visualizações aumentou para cerca de 1 hora e 4 minutos (um crescimento muito expressivo, inclusive); de 100 mil usuários únicos passou-se a ter uma média de 233.748 todos os dias, somando mais de 10 milhões de horas assistidas nesses 100 dias e chegando ao número de 54.466 dispositivos conectados simultaneamente. De acordo com dados atuais do Global Media Insight (2023), em média, um usuário passa cerca de 19 minutos e 39 segundos no YouTube por dia – isto é, a permanência do usuário na DiaTV é muito expressiva. Esses números demonstram, por exemplo, que o número de espectadores ao vivo no momento de uma *live* (métrica essa visível ao usuário), por exemplo, não é o único número que importa e não é o único fator que vai determinar audiência ou monetização, percepções essas importantes para as discussões aqui abordadas.

Quanto aos criadores de conteúdo, o trabalho colaborativo é extremamente importante: a interseção dos diferentes públicos é diária na DiaTV, uma vez que os conteúdos de todos eles, tanto gravados quanto ao vivo, são exibidos em todos os canais. Além disso, observa-se que o conceito de *programa* vem sendo utilizado por eles para caracterizar seus vídeos e *lives*, o que aproxima mesmo da ideia de TV e não era um conceito utilizado por eles antes. No que diz respeito à grade de programação, observa-se que a DiaTV exibe em média de 6 a 8 horas diárias de conteúdo ao vivo, sendo o restante composto por programas gravados e reprises (Tabela 2) de modo a preencher todo o conteúdo semanal.

Tabela 2 – Programas atuais da DiaTV

Programa	Gênero	Tipo	Duração (aprox.)	Dia da semana
DiaCast	Videocast	Ao vivo	2 horas	Diário
Pra Variar	Noticiário/Variedades	Ao vivo	2 horas	Diário
Papelpop News	Noticiário	Ao vivo	1 hora	Diário
De Frente com Blogueirinha	Entrevista	Ao vivo	2 horas	Segunda-feira
Lorelive	Entrevista/Variedades	Ao vivo	2 horas	Quarta-feira
Diva Depressão Ao Vivo	Entrevista/Variedades	Ao vivo	2 horas	Quinta-feira
Noite Estúdio	Música	Ao vivo	1 hora	Sábado
Tem que sustentar	Aprendizagem/Doc.	Gravado	1 hora	Segunda-feira
Foca no rolê	Entrevista/Variedades	Gravado	1 hora	Terça-feira
Gastronodiva	Gastronomia	Gravado	1 hora	Terça-feira
Atua ou surta	Reality show	Gravado	1 hora	Quarta-feira
Toma que o mic é teu	Stand-up	Gravado	1 hora	Quinta-feira
Só tem no Brasil	Viagens	Gravado	1 hora	Sexta-feira
Reage gata	React	Gravado	1 hora	Domingo
Tá no ponto	Gastronomia	Gravado	1 minuto	Diário
Sente o clima*	Reality show	Gravado	1 hora	Semanal

Fonte: Elaborada pelo autor.

*Previsão: durante o desenvolvimento deste trabalho, o programa ainda não estreou

Conforme mencionado, os programas ao vivo ficam disponíveis imediatamente após a sua conclusão no canal dos respectivos criadores. Programas como o *DiaCast*, *Pra Variar*, *Atua ou surta*, *Noite Estúdio* e *Toma que o mic é teu* ficam disponíveis no próprio canal da Dia Estúdio, já que não pertencem, necessariamente, a algum canal específico e/ou são feitos por criadores em conjunto. Percebe-se também uma alternância interessante de formatos (*videocast*, entrevista, noticiário, variedades, *reality shows*, gastronomia, música, viagens, *react*, *stand-up*, aprendizagem) que tornam a grade dinâmica. Formatos como o *videocast* (no caso, o *DiaCast*, apresentado pelas criadoras Náthaly Neri e Gabie Fernandes), inclusive, não são muito comuns na TV tradicional, sendo um tipo de programa atual e muito presente na internet, assim como *reality shows* de atuação (como o também inédito *Atua ou surta*, programa apresentado pela atriz Thalita Meneghim no formato de uma competição entre atores) e de relacionamento (como o *Sente o clima*, de Christian Figueiredo, baseado em modelos que existem hoje em *streamings*, mas com elementos também inéditos, como participantes indicados por influenciadores, muitos da própria emissora). Quanto ao programa de música (*Noite Estúdio*), artistas convidados apresentam suas músicas nos estúdios da DiaTV, uma espécie de show virtual ao vivo. O diferencial é que, após a exibição ao vivo, o programa é disponibilizado no formato gravado e as músicas são, inclusive, separadas – isto é, cada música fica disponível individualmente no canal da Dia Estúdio, podendo os espectadores consumirem-nas separadamente. Por sua vez, em *Toma que o mic é teu*, apresentado por Gabie Fernandes, três comediantes do gênero *stand-up comedy* se apresentam de maneira alternada para uma plateia enquanto os demais – junto à apresentadora do programa – estão em uma área do cenário que simula um bar onde conversam sobre suas carreiras.

Ainda sobre os programas ao vivo, o *Pra Variar*, apresentado por Victor de Castro, Bielo Pereira e Caê Vasconcelos, sempre traz uma temática base, convidados que tangenciam esse tema e também notícias em geral, sobretudo do campo da cultura pop. Nessa mesma linha, o *Papelpop News*, no qual Phelipe Cruz, Paulo Corrêa, Amauri Mazzuco e Milena Enevoada se alternam na apresentação, é o noticiário pop principal da grade, que recebe convidados também. A *Lorelive* é apresentada por Lorelay Fox, *drag queen* e youtuber muito influente no YouTube, que traz muita interação com o público via chat, jogos e convidados, também sempre com uma temática base. *Diva Depressão Ao Vivo* traz os apresentadores do canal Diva Depressão, o casal Eduardo e Felipe, que também recebem convidados, jogam, desenham e interagem com o público pelo chat e por áudios previamente enviados. Ainda sobre o ao vivo, *De Frente com Blogueirinha* traz referências ao clássico *De Frente com Gabi* (de Marília Gabriela) e apresenta entrevistas com convidados da cultura pop, da música, da televisão, etc.

Alguns desses apresentadores também apresentam alguns dos programas gravados, como o *Tem Que Sustentar*, de Náthaly Neri, que traz um formato estilo Telecurso 2000, inclusive na estética, e tem como objetivo ensinar sobre sustentabilidade através de episódios instrutivos e que utilizam elementos de documentário. O Diva Depressão também teve na grade o *Gastronodiva*, programa em que cozinham receitas por episódios, também trazendo convidados. Na mesma linha culinária, Jess Bonfioli traz o *Tá no Ponto*, que é exibido entre um programa e outro e traz receitas fáceis de um minuto. Blogueirinha, a influencer que satiriza as blogueiras, também apresenta o *Só Tem no Brasil*, um programa de viagens em que a apresentadora viaja pelo Brasil e mostra, com humor, as particularidades e culturas das localidades que visita. Na mesma linha de passeio, *Foca no Rolê* traz a apresentadora Foquinha, famosa por suas entrevistas e vídeos sobre personalidades do mundo do entretenimento, realizando passeios pela cidade com convidados enquanto conversa com eles. E para reagir a isso tudo, *Reage Gata*, apresentado por Elay Oliv, traz a apresentadora reagindo aos outros programas, comentando com humor sobre cada um deles, dando mais visibilidade aos conteúdos.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, alguns dos programas já encerraram suas temporadas e vem sendo substituídos por outros (enquanto novos são criados), ao passo que alguns apresentadores e canais também vêm se alterando com o tempo. Todos esses programas se configuram ainda como narrativas transmidiáticas, já que acontecem na DiaTV e em vários outros meios ao mesmo tempo – isto é, reverberam e utilizam as redes sociais em praticamente todo programa (se fazendo bem presente no TikTok, por exemplo), seus programas sempre atingem *trending topics* no Twitter (estendendo sua narrativa para lá), seus conteúdos também são continuados e/ou mencionados nos canais individuais dos criadores, além do fato da disponibilização automática de todo conteúdo no formato VoD.

De fato, a DiaTV traz um modelo ainda diferente do que apresenta, por exemplo, a PlutoTV, que traz conteúdos licenciados com vários canais específicos, uma mescla de TV e *streaming*. Boa parte do conteúdo ao vivo se baseia em variedades, notícias, entrevistas, algo parecido com o que fazem outras emissoras (mas com forma e conteúdo próprios), contudo não atuando, ainda, no universo da ficção. E mesmo com toda dificuldade estrutural que é inerente a esse modelo, a DiaTV representa, certamente, uma nova configuração de vários elementos que já existiam, mas que, combinamos dessa forma, inovam em forma e conteúdo nesta convergência midiática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, dessa forma, que a DiaTV – sendo a primeira TV linear do YouTube mundial – inova tanto no uso da plataforma quanto na convergência dos serviços de *streaming* com a televisão. Isto é, traz inovações tanto nessa forma de estruturar sua programação (na contramão do que normalmente se espera no YouTube) quanto no conteúdo, que integra diferentes canais de diferentes criadores, formatos e nichos. Outro ponto importantíssimo sobre isso se encontra nas palavras do CEO, Rafael Dias, “a responsabilidade social é o guia editorial da DiaTV” (Arouca; Diniz, 2023), o que se percebe no DNA do projeto. A diversidade, de fato, está presente em absolutamente tudo – nos temas, nos apresentadores, na direção, no roteiro, na narrativa da emissora em si, o que não acontece na TV tradicional, que tradicionalmente ao longo do tempo sempre foi pensada por poucas pessoas de grupos sociais de maior privilégio.

No tempo em que este trabalho é desenvolvido acontece uma greve de roteiristas e atores dos respectivos sindicatos americanos. Dentre as reivindicações desses grupos estão os ganhos mais justos por seus trabalhos. E o que isso tem a ver com o que se abordou aqui? De fato, com os serviços de *streaming*, como são pagos os atores, roteiristas e demais profissionais que trabalham nos conteúdos audiovisuais disponibilizados na internet? Tais tecnologias surgiram e demorou um tempo até que as consequências do seu crescimento comesçassem a aparecer: uma delas é sobre os *residuals*, isto é, os valores residuais que as produtoras devem pagar a todos esses profissionais por seu trabalho cada vez que o conteúdo é reprisado, distribuído, (re)lançado, e isso vem sendo feito de maneira extremamente injusta para com eles (que simplesmente não recebem ou recebem valores irrisórios). O caso da DiaTV se insere nessa discussão justamente por lançar um novo olhar sobre a forma de se produzir, lançar e monetizar conteúdo no YouTube, que também é um serviço de *streaming*. E como é a primeira TV desse tipo, certamente novas iniciativas surgirão em consequência dela.

Em tempos em que algoritmos decidem sobre a continuidade ou cancelamento de um conteúdo – como a Netflix é conhecida por fazer com intensidade – o modelo da DiaTV demonstra que a TV em si não perdeu sua função socializadora, conforme também pensam Neto e Júnior (2023) em um aspecto geral, já que atendem a diferentes públicos, formatos e modelos – além de ser gratuita. Ela se beneficia da convergência midiática atual (além de contribuir positivamente para ela também), implementando narrativas transmídia que compreendem muito bem tanto os mecanismos técnicos sobre os quais está alicerçada (a internet, as redes sociais, o próprio YouTube, as janelas e oportunidades de monetização e sustentação do negócio) quanto o seu público tão diverso.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, A. **Conheça o fundador da Dia TV, feita por influenciadores**. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-tech/2023/05/conheca-o-fundador-da-tv-feita-por-e-para-influenciadores/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

AMARAL, B. do. Streaming de programação linear começa a seduzir emissoras de TV. **Tela Viva**, 19 de abr. de 2017. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/19/04/2017/streaming-de-programacao-linear-ainda-e-experimental-no-brasil/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

AROUCA, M.; DINIZ, A. **Crise na Disney e o futuro do YouTube com Rafa Dias | Ep 108 | Falando de Nada**. Brasil. YouTube, 17 maio 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h1l5DpR-aZM>>. Acesso em: 27 jul. 2023

BUDZINSKI, O.; GAENSSLE, S.; LINDSTÄDT-DREUSICKE, N. The battle of YouTube, TV and Netflix: an empirical analysis of competition in audiovisual media markets. **SN Business & Economics** 2021 1:9, v. 1, n. 9, p. 1–26, 23 ago. 2021. Disponível em: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s43546-021-00122-0>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

BURGESS, J.; GREEN, J. **YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.

CURVELLO, M. J. V. **Tensões no consumo de Vídeo on Demand: o caso Netflix**. XII Congresso Fluminense de Iniciação Científica e Tecnológica - V Congresso Fluminense de Pós-Graduação - CONPG. **Anais...**Essentia Editora IF Fluminense, 2020. Disponível em: <<https://editoraessentia.iff.edu.br/index.php/CONPG/article/view/17390>>. Acesso em: 12 jul. 2023

DIA ESTÚDIO. 10 milhões de visualizações. **Instagram: @diaestudio**, 16 maio 2023. Disponível em: <https://instagram.com/p/CsUsY6cNq8g/?img_index=1>. Acesso em: 01 ago. 2023a.

DIA ESTÚDIO. 628 milhões de visualizações em 100 dias. **Instagram: @diaestudio**, 12 agosto 2023. Disponível em: <https://instagram.com/p/CsUsY6cNq8g/?img_index=1>. Acesso em: 12 ago. 2023b.

FINGER, C.; SILVA, R. **Televisão e internet: as diferenças de conteúdo e de narrativa entre o fluxo e o arquivo na cobertura jornalística**. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais...**Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 4 set. 2015. Disponível em: <<http://natelinha.ne10.uol.com.br/noticias/2015/04/26/com-copa-investimento-publicitario-na-tv->>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

GAMBARO, D.; BECKER, V. Queda de audiência e programação televisiva: uma análise das mudanças na grade da Rede Globo. **Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 18, n. 3, p. 348–354, 4 out. 2016. Disponível em: <<https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/9865>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GLOBAL MEDIA INSIGHT. **YouTube users Statistics 2023**. Disponível em:

<<https://www.globalmediainsight.com/blog/youtube-users-statistics/>>. Acesso em: 8 maio. 2023.

HUA, Y. et al. **Characterizing Alternative Monetization Strategies on YouTube**. Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction. **Anais...** Association for Computing Machinery, 18 mar. 2022. Disponível em: <<http://arxiv.org/abs/2203.10143>>. Acesso em: 17 jul. 2023

KEYS, M. YouTube explores offering content through linear channels - report. **StreamTV Insider**, 16 de jan. de 2023. Disponível em: <<https://www.streamtvinsider.com/video/youtube-explores-offering-content-through-linear-channels-report>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

KROUSE, S.; TOONKEL, J.; DOTAN, T. YouTube Tests New Hub of Free Streaming Channels. **The Wall Street Journal**, 13 de jan. de 2023. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/youtube-tests-new-hub-of-free-streaming-channels-11673631048?mod=djemalertNEWS>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MACHADO, A. Fim da televisão? **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 18, n. 1, p. 86–97, 2011.

MACHADO, B. Número de assinantes cai e Netflix reage com nova estratégia. **Multiverso Notícias**, 26 de maio de 2023. Disponível em: <<https://multiversonoticias.com.br/netflix-divulga-queda-em-assinaturas/>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

MACK, C. Netflix Direct | Netflix Testing a Linear Channel in France. **Streamingrant**, 02 de fev. de 2023. Disponível em: <<https://www.streamingrant.com/netflix/netflix-direct-netflix-launching-a-linear-channel-in-france/>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

NETO, V. S.; JÚNIOR, M. A. B. The Reconfigurations in Brazilian Television and the New Communicational Dynamics: A Study About the Globoplay Streaming Platform. **Vista**, n. 11, p. 1–20, 21 abr. 2023. Disponível em: <<https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/4438>>. Acesso em: 22 jul. 2023.

PARROT ANALYTICS. **One final linear strategy that Netflix and the SVOD industry can steal**. Disponível em: <<https://www.parrotanalytics.com/academy/one-final-linear-strategy-that-netflix-and-the-svod-industry-can-steal>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SHAW, J. How Much Does YouTube Pay Per View? **G-Shift Labs**, 2023. Disponível em: <<https://gshiftlabs.com/how-much-does-youtube-pay-per-view>>. Acesso em: 31 jul. 2023.

SPONCHIADO, C. Nova onda das plataformas de streaming reinventa a TV linear. **Meio&Mensagem**, 28 de jun. de 2023. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/opiniaao/nova-onda-das-plataformas-de-streaming-reinventa-a-tv-linear>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

STREAMING já é maior que TV aberta nos EUA e números também crescem no Brasil. **Exame**, 23 de ago. de 2022. Disponível em: <<https://exame.com/casual/streaming-ja-e-maior-que-tv-aberta-nos-eua-e-numeros-tambem-crescem-no-brasil/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

**ENTRE CADÁVERES PUTREFATOS E BOCAS
ENSANGUENTADAS: REPRESENTAÇÕES DA
MORTE E DO LUTO NO CINEMA DE HORROR EM
LAKE MUNGO (2008) e *TOAD ROAD* (2012)**

Murilo de Castro

O SANGUE COMO HORIZONTE

A morte é o ato final da condição humana, das suas condições sociais, fisiológicas e morais. O luto é o que — além das lembranças — sobra aos próximos daqueles (ou daquilo) que chegaram ao seu fim. Ambos estão intrinsecamente interligados.

Para o cinema de terror-horror a relação entre a morte e o luto são alguns dos traços vitais da sua existência. Para o horror, morte é vida! Constatamos isso ao assistirmos aos filmes de George A. Romero, por exemplo. Dentro de toda a vastidão de títulos do cinema de horror dos anos 2000, dois sutilmente se destacam por suas abordagens representativas dessa relação mortuária. *Lake Mungo* (2008), dirigido por Joel Anderson, e *Toad Road* (2012), dirigido por Jason Banker. O filme de Anderson é um *mockumentary*¹ que retrata o luto interrompido da família Palmer após a morte de Alice (Talia Zucker), a filha que vivia uma vida dupla. Lotado de acenos à trama das duas primeiras temporadas *Twin Peaks* (Frost; Lynch, 1990 - 1991), o filme nos leva ao encontro do corpo de Alice e ao fundo do Lago Mungo, e também, de todos os segredos que ele e Alice guardam. O filme de Banker é o recorte de uma juventude rebelde onde uma lenda urbana se faz presente durante toda a trama. Em *Toad Road*, acompanhamos a chegada de Sara (Sara Anne Jones) à pequena cidade de York, na Pensilvânia, onde a personagem cria um fascínio mortal por uma lenda local da pacata cidade.

Lake Mungo e *Toad Road* abordam situações distintas relacionadas aos respectivos conceitos de morte e luto em suas tramas. Trabalhando-os de formas diferentes, porém complementares. Representar a morte no cinema é ter em mente o retrospecto da condição humana comum, atestar o comportamento funéreo e relembrar que alguns de nossos atos, ao fim, se encontrarão como inacabados.

O crítico de cinema e teórico francês André Bazin critica a representação da morte em obras de caráter documental, em artigo sobre o filme “*La Course de Taureaux*” (Braunberger, 1949), aponta:

A representação da morte real também é uma obscenidade, não mais moral, como no amor, mas metafísica. Não se morre duas vezes. A fotografia não tem nesse ponto o poder do filme, não pode representar mais que um moribundo ou um cadáver, jamais a passagem inapreensível de um a outro. Pôde-se ver na primavera de 1949, num cine-jornal, um documento alucinante sobre a representação anticomunista em Xangai, “espíões” vermelhos executados a tiros de revólver em praça pública. Ao toque da campainha, a cada sessão, esses homens estavam novamente vivos: o impacto da mesma bala estremecia-lhes a nuca. Não faltava sequer o gesto do policial que devia puxar uma segunda vez o gatilho travado de seu revólver. Espetáculo intolerável, não tanto por seu horror objetivo, mas por seu caráter de obscenidade ontológica. Antes do cinema, conhecia-se apenas a profanação de

¹ Obra ficcional que se apresenta como um documentário.

cadáveres e a violação de sepulturas. Hoje, graças ao filme, pode-se violar e exibir à vontade o único dos nossos bens temporalmente inalienável. Mortos sem réquiem, eternos re-mortos do cinema! (Bazin, 1983, p. 133 - 134).

Sendo assim, compreendemos que, na visão de Bazin, o cinema, ao captar o momento da morte, transforma o ser em um sujeito fadado a viver seu fim pela eternidade.

Com isso, podemos afirmar que cenas de morte memoráveis do cinema de horror, como a cena do chuveiro de *Psycho* (Hitchcock, 1960) e o suicídio de Lucie em *Martyrs* (Laugier, 2008), mesmo que em seu caráter de trama ficcional, também constroem a eternidade e a repetição do fim de seus personagens, paradoxalmente, os dando breves momentos de sensação, criando vida.

Por fim, entende-se como o tema desta pesquisa a representação da morte e do luto no cinema de horror. Como problema de pesquisa, como podem esses dois serem abordados em situações opostas, mesmo com uma fonte única. E, por fim, os objetivos gerais desta pesquisa são: **a)** Levantar representações da morte e da ausência física na trama dos filmes analisados; e **b)** Analisar a construção e o cotidiano do luto nas respectivas tramas.

COMPREENSÃO DA PRESENÇA MORTUÁRIA NA ANÁLISE FÍLMICA

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété tomam frente no estudo da análise fílmica em “Ensaio sobre a análise fílmica” (2008). O cerne magmático do texto, diz respeito ao analista conseguir levantar uma série de conceitos e elementos da(s) obra(s) em questão, para assim criar uma leitura própria e embasada com fontes correlatas às mensagens das tramas. Segundo os autores, o prazer e o trabalho são contrapostos em dois personagens: o “espectador normal” e o “analista”:

ESPECTADOR NORMAL

Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.

Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.

Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.

Processo de identificação.

Para ele, o filme pertence ao universo do prazer.

(Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 18)

ANALISTA

Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.

Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios.

Submete o filme aos seus instrumentos de análise, as suas hipóteses.

Processo de distanciamento.

Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.

Sendo assim, é possível criar uma desfragmentação nuclear da base textual da trama e analisar elementos e conceitos dentro de algumas variáveis.

A análise vem relativizar as imagens "espontaneístas" demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão "naturalmente", são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 13).

Ou seja, é mediante Vanoye, Goliot-Lété e dos demais autores que analisaremos a morte e o luto como convenções relevantes nas tramas selecionadas.

VIVER É O PROCESSO FALHO DE TENTAR BLEFAR A MORTE

O cinema, como máxima da expressão artística, é uma das fontes vitais do que diz respeito ao exercício de transformar o condenado em eterno. Bazin, à relação "cinema-morte", aponta: "Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida" (Bazin, 2018, p. 26). Ou seja, o cinema é o prestador de serviço da longa-vida de ideias, corpos e experiências.

O trabalho analítico de estudar as peças da morte também já foi feito por Susan Sontag em "Diante da Dor dos Outros" (2003), onde a autora comenta sobre o morrer na fotografia, evocando um forte caráter anti-belicista durante toda a obra:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa (Sontag, 2003, p. 24 - 25).

O luto, dentro da abordagem freudiana, se encontra no estreito da reação à perda. Segundo Cavalcanti, Samczuk e Bonfim:

Ao explicar o conceito em *Luto e Melancolia*, Freud (1915) o entende como uma reação à perda, não necessariamente de um familiar, mas também, algo que tome as mesmas proporções, portanto um fenômeno mental natural e constante durante o

desenvolvimento humano. Para o autor, no luto, nada existe de inconsciente a respeito da perda, ou seja, o enlutado sabe exatamente o que perdeu. Além disso, o luto é um processo natural instalado para a elaboração da perda, que pode ser superado após algum tempo e, por mais que tenha um caráter patológico, não é considerada doença, sendo assim, interferências tornam-se prejudiciais (Cavalcanti; Samczuk; Bonfim, 2013, p. 89).

Aqui, cabe ressaltar que em ambos os filmes encontramos interferências dentro do processo de luto dos personagens que vivem a morte de um próximo. Veremos isso futuramente.

Sobre a morte, é válido a encarar como personagem social e sujeito histórico, pois como aponta o historiador francês Philippe Ariès em “História da Morte no Ocidente” (2012):

Paremos por aqui e tiremos algumas conclusões gerais. A primeira já foi suficientemente destacada: a morte é esperada no leito, “jazendo no leito, enfermo”. A segunda é que a morte é uma cerimônia pública e organizada. Organizada pelo próprio moribundo, que a preside e conhece seu protocolo. Se esquecesse ou a blefar, caberia aos assistentes, ao médico, ou ao padre trazê-lo de volta a uma ordem, ao mesmo tempo, cristã e tradicional (Ariès, 2012, p. 39).

Por fim, nos cabe discutir também o estigma criado pela morte de um ser no núcleo social o qual aquele frequentava. Tal estigma que faz parte da condução rítmica-intelectual das obras analisadas neste estudo. Como apontado pelo psiquiatra britânico Colin Murray Parkes em “Luto: estudos sobre a perda na vida adulta” (1998):

Quando falo em estigma me refiro à mudança de atitude que ocorre na sociedade quando uma pessoa morre. As viúvas descobrem que as pessoas que sempre foram amigas próximas ficam sem jeito e tensas em sua presença. As expressões afetivas e ofertas de ajuda acabam por se mostrar vazias e não se traduzem nas ações necessárias. Com frequência, parece que apenas aqueles que já passaram por uma experiência de perda ou que estão também enlutados por essa perda ficarão por perto. É como se a viúva tivesse sido marcada pela morte, da mesma forma que ficam os coveiros (Parkes, 1998, p. 25).

Sendo assim, esse estudo se baseia em fontes de diversas áreas do conhecimento, buscando relações ao tema dentro do cinema com obras que servem como objeto de estudo e tateando na história e na psicologia para compreender como as representações postas em foco possam ser estudadas.

MEMÓRIAS E SEGREDOS DE UM CORPO EM DECOMPOSIÇÃO: LAKE MUNGO (2008)

“I feel like something bad is gonna happen to me. I feel like something bad has happened. It hasn’t reached me yet, but it’s on its way.”² são as palavras de Alice Palmer em *voice-over* que iniciam os 88 minutos do filme de Joel Anderson. Assim como em *Twin Peaks*, a morte ronda o universo de *Lake Mungo* desde sua sequência de introdução.

Imagens de arquivo da matéria de um jornal televisivo sobre o caso da jovem, entrevistas com familiares e amigos, filmagens ao redor do local do desaparecimento de Alice e vídeos caseiros da família Palmer entregam a linguagem documental da obra. Desde este primeiro momento, já encontramos os traços do luto na trama, mesmo que a morte de Alice ainda não esteja decretada. Dentro das entrevistas de Jason Whittle (Marcus Costello) e Kim Whittle (Chloe Armstrong), amigos próximos, e do pai de Alice, Russell Palmer (David Pladger), a negação é gritante. Para Parkes (1998), a negação faz parte da reação traumática da perda de um familiar, é um dos estágios iniciais do luto. Sendo assim: “Um processo de aperceber-se, isto é, a maneira pela qual o enlutado se move da negação e evitação do reconhecimento da perda para a aceitação e adoção de um novo modelo de mundo.”.

Como resultado da procura feita pelas organizações de segurança da região, o corpo de Alice (Figura 1) é encontrado nas águas da represa a qual a família estava quando Alice se afogou, confirmando a morte da jovem.

Figura 1 - Corpo de Alice



Fonte: Joel Anderson, 2008.

² “Eu sinto que algo horrível acontecerá comigo. Eu sinto que algo horrível aconteceu. Isso ainda não me atingiu, mas está perto.” em tradução livre.

Como visto desde as primeiras frases de Alice, a jovem já vivia um presságio de morte. Tal como Laura Palmer, a personagem principal de *Twin Peaks*.

O processo de luto da família de Alice é perturbado quando algumas manifestações sobrenaturais envolvendo a jovem começam a acontecer. São registradas presenças do espírito da falecida em fotografias e vídeos feitos pelos seus parentes e pela equipe de gravação que os acompanha durante o documentário.

Logo após a supracitada frase de Alice no início, uma voz masculina propaga o ceticismo, contrapondo a defesa da família de que algo sobrenatural está acontecendo: “I don’t know why it’s important. It’s like how it helps people, like, dealing with her loss, like making up stories about ghosts or whatever.”³. Pelo apontamento de paranoia, a posição cética, mesmo que importante para fins de contestação, acaba reforçando o caráter do estigma mortuário encontrado na citação de Parkes (1998) vista anteriormente.

O drama e o luto dos Palmer são afetados a cada vez que um novo registro é feito. O quintal da família, o quarto de Alice, um dos corredores da casa, as janelas de vidro e a represa na qual a jovem se afogou fazem parte da série de locais que o espírito da jovem se manifesta para alertar que não está em paz. É a partir desse momento em que, juntos aos Palmer, somos introduzidos aos segredos guardados pela jovem. Os quais também abalam o processo de luto vivido pela família. Além das manifestações visuais do fantasma de Alice, barulhos vindos do quarto da garota também começaram a ser corriqueiros.

Neste contexto, somos apresentados às diferentes formas que os parentes da garota lidam com o processo de luto. Ainda traumatizada, com um estresse aparente e guiada pelo instinto materno, a mãe de Alice, June Palmer (Rosie Traynor), perde noites de sono e tem pesadelos com a filha surgindo nos corredores da casa ainda encharcada pela água da represa. A respeito de mães que perderam filhos, Casellato e Motta (2002 *apud* Passaro; Gerardi, 2006): “A mãe enlutada perde um pedaço de si mesma, a esperança, a perspectiva de um futuro, a função de cuidadora e sua própria identidade.”. Sendo assim, o luto materno comumente ocasiona reações mais drásticas que o paterno. Em contraponto à sua esposa, Russell, o pai de Alice, concentra o hiperfoco em seu trabalho, tentando se afastar ao máximo da sua realidade de enlutado. Quanto ao irmão de Alice, Matthew Palmer (Martin Sharpe), seu sentimento é retratado como “outsider”, mesmo estando no núcleo principal, o jovem prefere não transparecer seu luto. Comentando muito mais sobre seus pais

³ “Não sei por que isso é importante. É como se inventar histórias de fantasmas, ou coisas como, ajudassem as pessoas a lidarem com suas perdas.” em tradução livre.

do que sobre ele mesmo. A inquietação de Matthew só se torna mais presente quando o jovem capta o espírito de sua irmã no quintal da casa (Figura 2) em uma fotografia tirada em 35mm.

Figura 2 - Close na foto tirada por Matthew



Fonte: Joel Anderson, 2008.

Reforçando a ideia da morte como evento social encontrada na supracitada colocação de Ariès (2012), as ondas da morte de Alice ultrapassam o ambiente familiar e chegam até aos Toohey, um casal para o qual a jovem prestava serviços de babá. Os segredos de Alice começam a aparecer neste momento. O diário da garota e uma fita VHS são encontrados em seus pertences. Pela gravação da fita descobrimos que Alice mantinha relações com os Toohey, fato que aparentemente causou certa angústia na jovem. Meses após a morte de Alice, a família Toohey se muda para outra cidade, fugindo das complicações que a descoberta do registro e do romance com uma menor de idade poderiam causar.

São com os segredos de Alice sendo postos em mesa que o filme toma rumo ao seu fim. Folheando o diário da filha, June descobre que Alice teria ido em algumas consultas com Ray (Steve Jodrell), um psicólogo especialista em interpretação de sonhos. São durante as consultas que Alice menciona as palavras, como presságio de sua morte, que abrem o filme. Ray era próximo aos Palmer, e o sigilo profissional das consultas com Alice fez com que a confiança que a família tinha ao psicólogo se abalasse. Ou seja, Ray não contou — e nem deveria — sobre os encontros com Alice para sua família, mesmo depois da morte da garota.

O terceiro e último segredo de Alice é o que nos leva ao Lago Mungo. Os irmãos Whittle, Jason e Kim, mostram aos Palmer uma gravação feita por Kim em seu celular no dia em que ela, Alice e mais algumas amigas foram até ao lago seco para se divertirem. Na filmagem todas as garotas se encontram felizes, exceto Alice, que demonstra estar assustada. Ao lembrar do dia, June comenta que ao chegar em casa, Alice se encontrava sem alguns de seus pertences, incluindo seu celular. Ainda no vídeo de Kim, conseguimos ver Alice de joelhos enquanto enterrava alguma coisa ao pé de uma árvore. Sabendo desta nova informação, os Palmer vão até ao Mungo para tentar encontrar o que Alice teria deixado para trás.

Após alguns momentos da família escavando, June encontra um saco plástico enterrado com os pertences que Alice tinha “perdido” durante aquele dia. Ao checarem o celular de Alice, a família encontra um vídeo gravado pela garota, onde ela caminha sozinha em uma trilha até encontrar uma estranha figura no meio da rota.

A figura encontrada por Alice era ela mesma, já morta (Figura 3). O sentimento de medo e o nervosismo fizeram com que a jovem deixasse no local tudo o que teve contato mais próximo com o seu simulacro funesto. O impacto causado pela descoberta do vídeo leva os familiares ao rumo de diversas reações. June acredita que sua filha sabia que iria morrer, já Russell, acredita que não é possível que uma pessoa pressinta sua morte.

Sobre todo o processo enfrentado pela família até o presente momento, encontramos em Parkes (1998) um processo intitulado por Freud como “trabalho de luto” no que diz respeito às tentativas de mudanças emocionais dentro do estágio da morte de um ente querido:

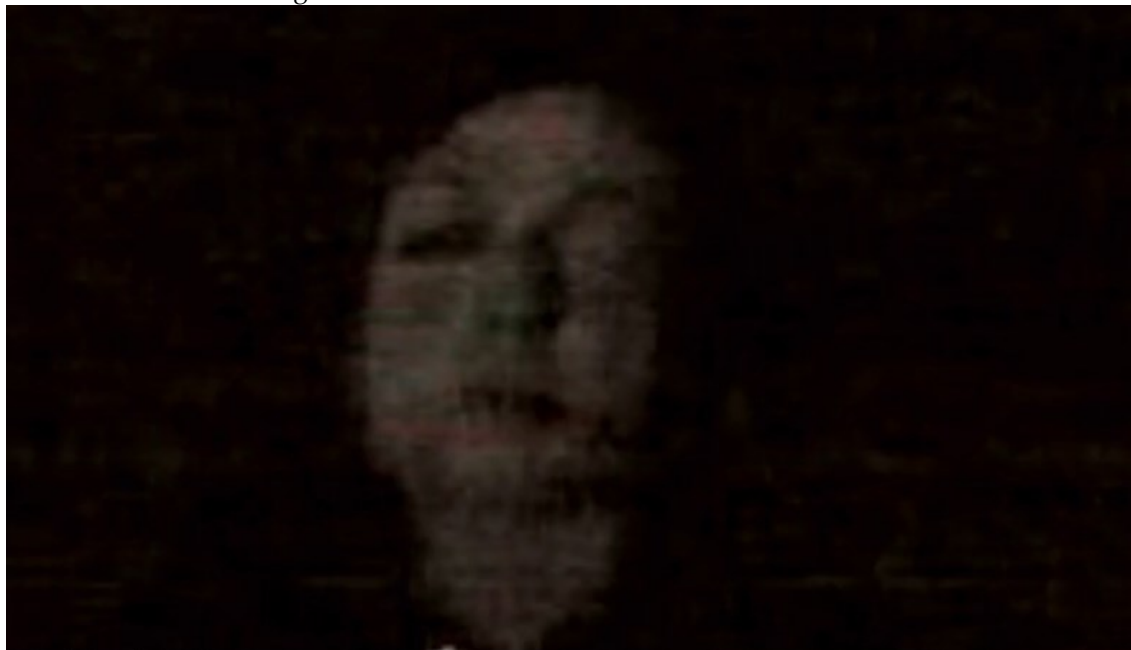
Uma vez que a mudança tenha ocorrido, pode-se pensar que não há mais necessidade de se preocupar com ela, o que se é verdadeiro quando se trata de mudanças menos importantes. Já vimos, porém, que uma mudança de maior importância, como é o caso do luto, não pode ser totalmente conscientizada de uma única vez. As pessoas enlutadas continuam a agir, muitas vezes, como se a pessoa morta ainda fosse recuperável, e preocupam-se com a perda, que se mantém na mente. Esta atividade foi chamada por Freud (1917) de “trabalho de luto” e assume-se que tenha a mesma função da elaboração de preocupação para preparar os indivíduos enlutados para uma plena aceitação da perda (Parkes, 1998, p. 98 - 99).

Durante momentos pontuais do filme podemos notar, dentro dos personagens, como se existisse uma faísca de esperança de que Alice pudesse voltar para o calor de sua família e de seus amigos. Contudo, junto a descoberta do vídeo gravado pela jovem, a aceitação de sua morte aparenta acontecer.

Os momentos finais do filme mostram a família Palmer aceitando sua redução causada pela morte de Alice. Uma mudança é feita e June, Russell e Matthew tentam deixar os maus momentos

para trás. Aquele núcleo familiar abalado se estabiliza e a fragmentação toma rumo à unidade. Também percebe-se o processo de aceitação momentos antes da sequência da mudança. June, ao voltar do acampamento Mungo para sua residência, comenta que a casa estava mais tranquila do que antes. Ao fim, a família Palmer segue adiante, mesmo que o espírito de Alice ainda esteja preso dentro da casa.

Figura 3 - Alice no vídeo encontrado em seu celular



Fonte: Joel Anderson, 2008.

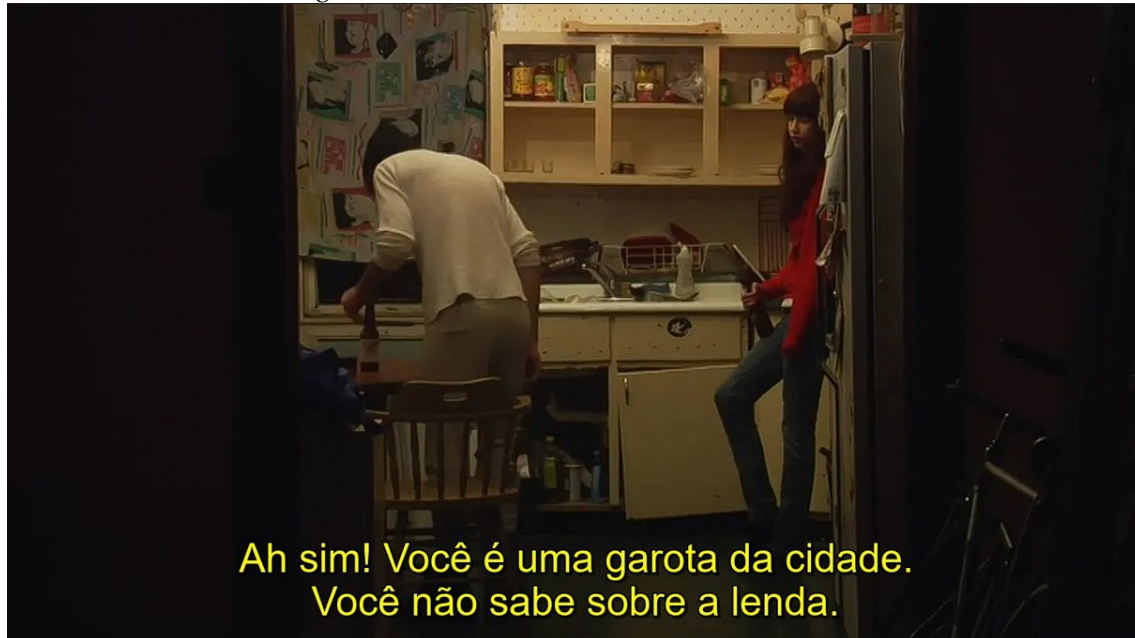
O BEIJO DE DUAS BOCAS ENSANGUENTADAS: *TOAD ROAD* (2012)

No filme de Jason Banker a morte é uma constante interrompida. Somos introduzidos ao universo da pequena cidade de York com James (James Davidson) acordando desnortado de um desmaio em meio à densa neve da floresta. Essa é a sequência que dá início aos 76 minutos de uma caminhada ao inferno.

A trama dada às linhas por uma lenda urbana local da cidade de York, na Pensilvânia, é o que nos apresenta Sara e James, um jovem casal formado ao decorrer do filme. A recém chegada à pequena York, a jovem recatada e pueril da cidade grande, Sara, muda seu modo de vida ao entrar em contato com o mundo de seu novo namorado e grupo de amigos. O uso de drogas e os movimentos de contracultura, como o metal extremo e o punk, entram para a vida da garota sem que ela preste forças contra.

A câmera subjetiva utilizada por Banker e cenas de confraternização entre os personagens entregam um aspecto documental único para a obra. É durante uma das festas do grupo que James conta sobre a lenda que dá nome ao filme, onde uma estrada na floresta da cidade levaria ao inferno.

Figura 4 - James e Sara conversam sobre a lenda



Fonte: Jason Banker, 2012.

Intrigada, Sara questiona sobre a veracidade da lenda, movimento este ao que James responde sobre tudo não se passar de uma lenda local, propagada pelos estudantes do segundo colegiado. Mesmo assim, Sara não aparenta satisfação com a resposta de seu namorado. Percebendo a reprovação da jovem, James nos dá mais algumas informações: a estrada daria acesso direto ao hospital psiquiátrico que ficaria nos arredores da mata; existem sete portões dentro da estrada, a cada portão ultrapassado “coisas estranhas” acontecem com os que ousam trilhar o solo da trilha. Mudanças cronológicas, percepção alterada e experiências sensoriais fazem parte do pacote da Toad Road. Sara indaga seu namorado o perguntando se ele mesmo já tinha ido até lá, pergunta essa que é respondida em negação.

O que foi apenas uma conversa trivial para James, para Sara se torna uma obsessão. Guiada pela curiosidade, a jovem investe em pesquisas sobre o tema na internet e volta para James com informações sobre a lenda que nem mesmo ele sabia. Quando nos damos conta, estamos indo de bicicleta para a floresta de York junto do casal. Ao adentrarem em meio às árvores, o casal discute sobre a possibilidade da lenda ser real ou não. James comenta que ninguém nunca voltou do quinto portão para contar história, ou mesmo, talvez ninguém nunca tenha conseguido chegar no quinto

portão. Complementando, Sara comenta sobre as estranhas experiências dos primeiros cinco portões, e que é ao anoitecer que o paranormal toma conta.

Dentro do primeiro portão, você sente que é observado. No segundo, ouvem-se estranhos barulhos. No terceiro, é o contato visual que toma conta. No quarto, você desmaia. No quinto, o tempo se deforma e você perde o controle de si próprio. Por enquanto, o sexto e o sétimo continuam um mistério.

Antes de iniciarem a trilha, ambos se sentam e conversam um pouco mais sobre os próximos momentos. Sara comenta que acredita que a lenda possa ter um destino diferente do inferno, talvez até mesmo, levando para algum lugar melhor. Antes de seguirem para o primeiro portão, Sara se afasta de James e pinga duas gotas de LSD em sua língua. Ao voltar, beija seu namorado e ambos saem ao encontro do desconhecido.

Cenas do casal andando pela floresta, um *voice-over* de Sara sobre suas expectativas e uma trilha sonora em tom nostálgico são os elementos que conduzem a sequência até o quarto portão. O clímax é abruptamente interrompido por um *plongée* de Sara mesclado com um *take* nas árvores da floresta, onde uma tonalidade fria é forçada. O som que antes era nostálgico se transforma em um *synth* caótico. Um *traveling* aberto nos aproxima às costas de Sara e percebemos que a garota encara uma “anomalia temporal”, uma massa translúcida em formato oval. Ao quase tocarmos os ombros de Sara, a tela escurece em um corte abrupto e, ao voltar, nos deparamos com James retomando a consciência após um desmaio, em uma localidade da floresta totalmente diferente da anterior. Enquanto volta caminhando para a cidade, James grita por Sara.

Diferente de *Lake Mungo*, em *Toad Road* a morte vem ao fim. Na verdade, nunca encontramos a confirmação cabal da morte de Sara. Temos, como concreto, apenas o desaparecimento da jovem. De toda forma, o luto — não só por Sara — se torna uma constante na vida de James quando o mesmo volta para a cidade.

Ao voltar, James sofre não apenas pela possível morte de sua garota, mas também pela morte simbólica de sua antiga vida, de seus antigos amigos e antigos costumes. Se encontra desabrigado e vai morar afastado da cidade, na propriedade de seu tio.

Sobre o aspecto da morte simbólica, o psicólogo soviético Lev Vigotski, em seu escrito de 1927, “O significado histórico da crise da Psicologia: uma investigação metodológica”, analisa sobre a pulsão de morte:

[...] A morte é interpretada somente como uma contraposição contraditória da vida, como a ausência de vida, em suma, como o não-ser. Mas a morte é um fato que tem também seu significado positivo, é um aspecto particular do ser e não só do não-ser; é um certo algo e não um completo nada. E esse significado positivo da morte é

desconhecido pela biologia. Na verdade, a morte é a lei universal do vivo; é impossível conceber que esse fenômeno nada represente no organismo, isto é, nos processos de vida. É difícil crer que a morte careça de significado ou só tenha um significado negativo (Vigotski, 1999, p. 266).

Ao longo do terceiro ato são mostrados alguns indicativos de uma morte *à la Twin Peaks*, onde James seria o assassino de Sara mas não se lembraria do acontecimento. Cenas do jovem sem camisa e coberto por sangue na floresta entram em contraste com cenas onde o mesmo é agredido por estranhos na rua.

Figura 5 - James coberto de sangue em meio às árvores



Fonte: Jason Banker, 2012.

Mesmo com a possibilidade do assassinato de Sara, a jovem volta para a trama através de um novo *voice-over*, onde nos explica sobre os dois últimos estágios da trilha, respectivamente, o sexto e o sétimo. No sexto, tudo o que te foi apresentado nos portões anteriores te possui, você perde completamente o controle de si mesmo, o seu velho “eu” fica para trás enquanto o novo é quem segue o caminho. Por fim, no sétimo você se depara com o mais puro e completo nada. Sendo assim, o extremo vazio de existência na solidão final.

O estigma encontrado em Parkes (1998) devora a vida de James, não só como enlutado quanto como possivelmente assassino. Além dos indícios visuais propostos pelo diretor, James também é investigado e interrogado pela polícia local pelo desaparecimento e a morte simbólica de Sara, como visto em Vigotski (1999).

O cotidiano de luto do jovem *yorkino* é enclausurado por uma inquietude abissal, uma depressão que dilacera e crises de pânico onde o mesmo, sozinho, chora por Sara procurando respostas para o que aconteceu naquela noite.

Por fim, a montagem nos joga novamente para o início do filme. James acorda de um desmaio em meio à densa neve da floresta, após alguns passos cambaleantes, a câmera é cortada abruptamente e vemos James no banco do carona do carro de um desconhecido. O filme acaba.

Figura 6 - Close no rosto de Sara com a boca coberta por sangue



Fonte: Jason Banker, 2012.

A MORTE COMO UM *NÃO-FIM*

Como visto nos filmes usados como recorte, a morte e, por vezes o luto, andam lado a lado dentro do cinema de terror, mas não como regra. O *trash* e o *exploitation* não se preocupam em abordar os movimentos humanos e materiais acerca da morte de alguém, por exemplo. A respeito disso, podemos relembrar a definição sobre “terror” e horror” levantada pela pioneira do romance gótico, a inglesa Ann Radcliffe (1826): “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them”⁴. Ou seja, no terror encontramos a carga do sobrenatural através da alma e do metafísico, enquanto no horror encontramos a carga do cotidiano e do material. Contudo, mesmo

⁴ “Terror e horror são tão opostos, que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um alto grau de vida; o outro contrai, congela e quase os aniquila”, em tradução livre.

como opostos, o medo é o ponto de convergência dessa relação, os tornando extremamente complementares.

Dentro de *Lake Mungo* e *Toad Road* encontramos, de forma sucinta, os temas de estudo selecionados para essa pesquisa. A morte e a sua reação lógica, o luto, são abordados de forma, por vezes sutil, por vezes gritante. Os conceitos encontrados em Ariès (2012), Parkes (1998) e Vigotski (1999), como: a morte como personagem social e sujeito histórico; estigma do enlutado; negação da perda de um ente querido; o “trabalho de luto”; e a morte simbólica, respectivamente, são pontos de relevância encontrados para que possamos compreender as formas que as obras selecionadas trabalham com o espírito mortuário, ou seja, com a morte e o luto.

UM HORIZONTE FUNESTO

Por fim, encaramos como sanados os objetivos levantados na introdução deste estudo, uma vez que a representação da morte e a construção do cotidiano de luto foram discutidas de forma plena. Como respostas, foram encontradas as preocupações e os medos de Alice, junto com a reação de seus familiares e também as problemáticas causadas pelo desaparecimento e a memória de Sara. Ao fim, encara-se como relevante estudar os temas propostos aqui juntos de seus desmembramentos, em outros momentos e em outros diretores.

Com isso, uma provocação pode ser feita: Estaríamos criando vida e atrapalhando os espíritos de Alice e Sara ao focarmos suas mortes?

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

LAKE MUNGO. Direção: Joel Anderson. Produção: Georgie Neville e David Rapsey. Roteiro: Joel Anderson. AUSTRÁLIA: Mungo Productions; Screen Australia; SBS Independent, 2008. (88 min), son., color.

TOAD ROAD. Direção: Jason Banker. Produção: Jason Banker, Liz Levine e Adian Salpeter. Roteiro: Jason Banker. ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA: Blackout Films, 2012. (76 min), son., color.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. cap. 1.5.2., p. 129 - 135.

BAZIN, André. O que é o Cinema?. 1ª ed. São Paulo: UBU EDITORA, 2018.

CAVALCANTI*, Andressa Katherine Santos; SAMCZUK*, Milena Lieto; BONFIM**, Tânia Elena. O conceito psicanalítico do luto: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. *Psicol inf.*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 87-105, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-88092013000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 de ago. de 2023.

COMBINATO, D. S.; QUEIROZ, M. DE S.. Morte: uma visão psicossocial. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 11, n. 2, p. 209-216, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/epsic/a/PfSWjx6JP7NQBWhcMBXmnyq/?lang=pt#>>. Acesso em: 08 de ago. de 2023.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.

VIGOTSKI, Lev S. O significado histórico da crise da Psicologia: uma investigação metodológica. In: VIGOTSKI, Lev S. Teoria e Método em Psicologia. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 203 - 417.

PARKES, Colin Murray. Luto: Estudos Sobre A Perda Na Vida Adulta. 3ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

PASSARO, Bianca Mocci; GERARDI, Clecia Bastos. Como eu vivo é a maior homenagem para meu filho... 2006. 114 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade São Marcos, São Paulo, 2006. Disponível

em: <<http://newpsi.bvs-psi.org.br/tcc/186.pdf>>. Acesso em: 08 de ago. de 2023.

PEREIRA, J. C. A MORTE COMO TABU. Revista Nures, n. 21, p. 1 - 21, 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nures/article/view/21185>>. Acesso em: 08 de ago. de 2023.

RADCLIFFE, A. On the Supernatural in Poetry. New Monthly Magazine, v. 16, n. 1, p. 145-152, 1826. Disponível em: <[https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20\(Ann%20Radcliffe\).pdf](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20(Ann%20Radcliffe).pdf)>. Acesso em: 15 de ago. de 2023.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FICÇÃO CIENTÍFICA E DIALÉTICA CRÍTICA: O CONCEITO-CONSTELAÇÃO ENTRE O *E SE* E O QUE SE É

Victor Finkler Lachowski

INTRODUÇÃO

Na apresentação de hoje vamos discutir as possibilidades de diálogo entre os pesquisadores críticos da Escola de Frankfurt com o cinema de ficção científica para se refletir, criticar e analisar esse último a partir de três etapas.

No primeiro momento, debateremos a definição de *ficção científica* através de uma revisão de literatura¹, na qual as noções de *transcendência* e *imanência* intrínsecas à FC servirão como base referencial para se apontar a contradição dialética do próprio conceito, em uma explanação que resulte em uma aplicação da dialética enquanto ferramenta de pensar, estruturar e conceitualizar o objeto, conforme estipulado por Adorno² ao abordar a dialética hegeliana, dialética marxiana e as diferenças entre dialética crítica imanente e transcendente.

Em seguida, com o uso *Método das Constelações*, desenvolvido inicialmente por Walter Benjamin³ e posteriormente adaptado por Theodor Adorno⁴, analisaremos um conjunto de obras fílmicas de ficção científica com aporte da *Teoria Crítica*⁵, como forma de se demonstrar a aplicabilidade do pensar frankfurtiano e do materialismo-histórico Benjaminiano em objetos empíricos e em produções culturais que apresentem críticas culturais em suas narrativas mesmo quando feitas sob o capital⁶, tendo essas contradições de serem muitas vezes constituintes da própria *Indústria Cultural*, partindo do uso da terminologia marxista⁷ para compreender as ideias de *Luta de Classes*, *Dominação Tecnológica* e *Indústria Cultural*⁸, e assim estabelecermos uma crítica ao desenvolvimento tecnológico e científico advindo da consolidação do capitalismo e do capitalismo tardio, sobretudo no que diz respeito a influência dos meios de comunicação e de coerção como formas de manutenção do domínio da burguesia sob a classe trabalhadora, bem como as reações emancipatórias das contradições de classes do capitalismo⁹.

Por fim, a atualidade, aplicabilidade e mediações dos conceitos de alienação, reificação, fetichização serão demonstradas dentro do cinema *sci-fi* com o uso de exemplos de diversos filmes que se propõem a debater, discutir, criticar e até mesmo defender a *racionalidade técnico-instrumental*, além de nos fazer refletir a contradição dialética esclarecimento-barbárie do modo de produção capitalista¹⁰.

¹ (RODRIGUES, 2013; ROBERTS, 2000; SUVIN, 1979; SOBCHACK, 1997; SCHOLES & RABKIN, 1977; FREEDMAN, 2000).

² (ADORNO, 2022).

³ (BENJAMIN, 1984).

⁴ (ADORNO, 1990).

⁵ (HORKHEIMER, 1990; MARCUSE, 1997).

⁶ (ADORNO, 2002).

⁷ (BUCK-MORSS, 1977).

⁸ (ADORNO; HORKHEIMER, 2014).

⁹ (KEFALIS, 2009).

¹⁰ (ADORNO; HORKHEIMER, 2014).

A CONTRADIÇÃO DO CONCEITO DE FICÇÃO CIENTÍFICA

O nosso debate sobre a ficção científica começa com uma investigação dialética sobre a própria contradição desse conceito, afinal, como algo pode ser simultaneamente científico e ficcional? Me lembra bastante a forma como Walter Benjamin¹¹ observa na nomenclatura do *Trauerspiel* (aqui no Brasil traduzido como muitas vezes como *Drama*) a contradição entre os termos *Luto* e *Espetáculo* no próprio conceito denota algo curioso sobre o próprio pensar dialético, uma vez que parte para extremos.

Esse pensar os extremos dentro de um conceito faz parte da aplicação da dialética enquanto método, como aponta o próprio Adorno, a dialética deve nos fazer “perceber as contrariedades objetivas que estão alojadas na realidade”¹² sendo essa “a tendência da dialética de ir aos extremos”¹³. Por isso, no encontro de hoje, buscaremos determinar o conceito de *Ficção Científica* a partir do pensar dialético, através das delimitações e alterações¹⁴ que esse conceito nos apresenta em sua própria história, desdobrada em contradições que precisam ser investigadas¹⁵.

Começamos aqui com algumas indagações de autores que tomaram para si a missão de tentar definir o que é a ficção científica.

Elsa Margarida Rodrigues, em seu livro *“Ecos do Mundo Zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues”*¹⁶ define a ficção científica como “uma forma alternativa de representar o mundo, situada entre a fantasia e a racionalidade, que opera através da imaginação ficcional mas ancorada no possível”¹⁷. Observem como essa primeira exposição já nos apresenta oposições, uma vez que a elaboração da autora expõe que a imaginação humana reconfigura o existente, tanto para criar algo para além do real, enquanto especulação, mas que irá conter em si um pensamento crítico e epistemologicamente válido.

A filósofa também vai apontar a ficção científica como narrativas nas quais existe uma função de dar satisfação às necessidades sublimativas, de contemplação do sublime, mas também de crítica epistemológica, social, ecológica, etc., nas quais os anseios do mundo real são alocados em outros espaços, tempos e entidades, capaz de provocar “inquietação e fascínio, temor e encantamento, formas de sentir que estruturam, muitas vezes de forma indelével, a cognição do mundo”¹⁸, além de

¹¹ (BENJAMIN, 1984).

¹² (ADORNO, 2022, p. 88).

¹³ (ADORNO, 2022, p. 71).

¹⁴ (ADORNO, 2022, p. 88).

¹⁵ (ADORNO, 2022, p. 89).

¹⁶ (RODRIGUES, 2013).

¹⁷ (RODRIGUES, 2013, p. 12).

¹⁸ (RODRIGUES, 2013, p. 12).

provocar desconfiança em relação à capacidade de modelos políticos, culturais e instituições sociais e das contradições da realidade.

Por fim, ela conceitualiza ficção científica como um “fenômeno híbrido, de fronteira, onde confluem a história, a ciência e a religiosidade, e onde se combinam a fantasia e a realidade, a racionalidade e a imaginação, o encantamento e a crítica, passados alternativos, presentes possíveis e futuros imaginados”¹⁹. De maneira que vai causar tanto a extrapolação, um *ir além* conectado diretamente ao existente, quanto uma especulação, uma operação mental imaginativa que visa transcender a realidade²⁰.

Adam Roberts, em sua obra “*Science Fiction*”²¹, irá priorizar o *novum* - do latim *coisa nova* - como o termo-chave para diferenciar a ficção científica do que ele chama de “*ficção realista*”. Esse *novum* se refere a esse ponto de diferença, no qual um *estranhamento*, ou *alienação*, deve ser provocada em nós quando nos deparamos com uma obra de ficção científica.

Esse *novum* consiste nesse processo de construção de um ambiente inteiro no qual a textura da ficção científica opera metaforicamente e pode fazê-lo de diversas maneiras, como através de naves espaciais, viagens interplanetárias e interestelares, alienígenas ou encontros com aliens, robôs, engenharia genética, andróides, computadores, tecnologia avançada, realidade virtual, viagem no tempo, histórias alternativas, distopias e utopias futuristas. Contudo, sua própria noção desse *novum* passa por *ponto crucial*, pois para o autor a “ficção científica reconfigura simbolismos para nossa era materialista”²². Para ele, as definições de ficção científica possuem em comum o *encontro com o diferente* como ponto-chave para sua categorização, esse *novum* que pode ser conceitual ou mais usualmente uma “personificação material da alteridade”²³ entre o mundo imaginado e o que existimos.

O que distingue a ficção científica de outros “gêneros simbolistas” na visão de Roberts é que seus símbolos são empregados por meio de um discurso materialista e racionalizado, para torná-lo “cientificizado” ou ao menos “pseudocientificizado”, e assim esse meio simbólico servirá para conectar a exploração do encontro com o diferente a nossa experiência de *ser-no-mundo*²⁴.

Ele percebe uma função de popularização de debates na ficção científica, classificando-o como uma categoria artística de ideias, na qual as questões debatidas pela sociedade são abordadas, como a tecnologia, gênero, raça, história humana, fazendo isso através de um diálogo com conceitos

¹⁹ (RODRIGUES, 2013, p. 21).

²⁰ (RODRIGUES, 2013, p. 37).

²¹ (ROBERTS, 2000).

²² (ROBERTS, 2000, p. 18).

²³ (ROBERTS, 2000, p. 28).

²⁴ (ROBERTS, 2000, p. 181).

das humanidades, filosofia, sociologia, história, política e outras áreas de estudo, transformando-os e popularizando-os na linguagem das artes²⁵.

Darko Suvin, em seu clássico livro *"Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre"*²⁶, realiza um movimento dialético de compreender as transformações que a ficção científica realiza dentro de si mesma, como seus eixos são movidos pelas transformações da realidade material ao seu redor.

Para o acadêmico iugoslavo, a FC enquanto gênero literário seria uma literatura de "estranhamento cognitivo", na qual a realidade empírica, assim como as potencialidades históricas, são essenciais para o desenvolvimento do gênero. Essa leitura materialista histórico-dialética do autor não é por acaso, uma vez que ele define a ficção científica como um gênero em permeabilidade dialética com temas, atitudes e paradigmas de outros gêneros, da ciência, filosofia e vida socioeconômica cotidiana. Em razão disso, explica que a ficção científica é um gênero analógico e dialético, que se baseia no estranhamento (alienação) para ativar o cognitivo.

Para Scholes e Rabkin, em *"Science fiction: history, science, vision"*²⁷, toda ficção científica é uma fantasia estendida, cuja diferença está em trazer aspectos de familiaridade e plausibilidade. Curioso como difere da visão de Suvin, na qual o estranhamento ativa o cognitivo, enquanto nessa abordagem a prioridade pelo método científico e objetos representados como transformações provocados pelo desenvolvimento científico são a familiaridade que prende quem está consumindo aquela obra fantástica. Os autores reforçam a ficção científica enquanto projeção da realidade na qual filmes de *sci-fi* possuem uma contínua dialética que ajuda ambos a ganharem forma.

Vivian Sobchack, ao abordar o cinema de ficção científica em *"Screening space: the American science fiction film"*²⁸, assume as discordâncias e controvérsias sobre o que é ficção científica, uma vez que para a autora isso significa assumir definições para "ficção" e "ciência". Na sua tentativa de conceitualização ela caracteriza o *sci-fi* como toda fantasia com atmosfera de credibilidade científica para uma especulação imaginativa da ciência física, do tempo, do espaço, das ciências sociais e da filosofia.

Outro aspecto importante de suas contribuições são a ênfase na ficção científica enquanto reconfiguração do mítico, do mágico e do religioso para sociedades e realidades altamente tecnológicas e pragmáticas, dando maior ou menor grau e essas categorias porém inserindo-as de alguma maneira, correspondendo a essa lógica de algo que está *além* da explicação racional, uma

²⁵ (ROBERTS, 2000).

²⁶ (SUVIN, 1979).

²⁷ (SCHOLES; RABKIN, 1977).

²⁸ (SOBCHACK, 1997).

vez que o mágico, mítico e/ou religioso respondem questões sem a necessidade de se saber os processos por trás dela, enquanto a ciência deve ser explicada e entendida para ser validada.

Com essa breve revisão de literatura, percebe-se a confluência de termos muitas vezes contraditórios para se definir o conceito de Ficção Científica; Estranhamento e familiaridade, extrapolação e realidade, especulação e materialidade, fantástico e cognitivo, empírico e metódico.

Esse breve percurso nos faz compreender a ficção científica como o que Walter Benjamin descreve como sendo um “conceito auxiliar abstrato”, inventado para lidar com “série infinita de fenômenos intelectuais e de personalidades totalmente distintas entre si”²⁹.

De maneira que a ficção científica se aproxima das reflexões de Carl Freedman em “*Critical Theory and Science Fiction*”³⁰, na qual um texto, no caso de um livro, ou os elementos que movem uma narrativa fílmica, no caso de um filme, não estão sob uma categoria genérica, mas sim sob uma tendência genérica de algo que irá acontecer e ser operado através daquela obra. O que isso significa? que a ficção científica é uma *tendência* que ocorre dentro de uma produção artístico-cultural que induzirá a essas contradições intrínsecas do seu próprio conceito.

Partindo das deliberações de Adorno³¹ e Benjamin³², na qual um conceito auxiliar abstrato é utilizado para categorizar um conjunto de fenômenos culturais a partir de seus aspectos-extremos, e que esses dois pólos contêm entre si a configuração dialética que delimita as transformações e contradições do conceito, podemos definir que a Ficção Científica é o conceito que define a representação na cultura da contradição entre *transcendência* e *imanência* através do estranhamento cognitivo simultâneo a absorção da matriz social histórica, conceito esse originado a partir da consolidação do modelo de produção capitalista.

Uma vez que a dialética imanente se propõe, segundo Adorno³³, enquanto uma forma de pensamento crítico, a ocorrer onde a crítica se realiza, enquanto uma crítica dialética transcendente parte de um constructo pressuposto sobre a realidade e o objeto. A crítica imanente Marxiana, como explica Adorno, “realiza uma crítica à sociedade, [...] a avalia por aquilo que ela, a partir de si mesma, reivindica ser”³⁴, enquanto uma crítica transcendente “pode avaliar o constructo, a realidade ou o que quer que seja segundo um pressuposto qualquer que, embora pareça àquele que julga estar bem estabelecido //, não se baseia, contudo, na coisa, enquanto tal”³⁵.

²⁹ (BENJAMIN, 1984, p. 62).

³⁰ (FREEDMAN, 2000).

³¹ (ADORNO, 2022).

³² (BENJAMIN, 1984).

³³ ADORNO, 2022).

³⁴ (ADORNO, 2022, p. 130).

³⁵ (ADORNO, 2022, p. 129).

A ficção científica realiza a mediação constante de uma contradição entre a imanência e a transcendência a partir do desenvolvimento tecnológico advindo da consolidação do modelo de produção capitalista ocorrido através da Revolução Industrial Burguesa e de suas novas configurações sociais. Sua imanência está em se apropriar da realidade material histórica humana, suas contradições, debates, temáticas, reflexões e abordagens científicas para então transcendê-la através do que objetivamente não existe, porém pode ser especulado e/ou extrapolado. A ficção científica é a configuração dialética que media e se configura entre o *e se* e o *que se é*.

A CONSTELAÇÃO SCI-FI

Na apresentação da obra “*A Origem do Drama Barroco Alemão*”, de Walter Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet³⁶, busca decifrar o método de Benjamin de análise de obras de artes, conhecido como “Método das Constelações”. Rouanet disserta que tal método busca compreender, distinguir e categorizar uma obra ou conjunto de obras artísticas a partir de algumas etapas e pontos-chave.

O método consiste em compreender a relação dialética entre *Ideias* e *Fenômenos*, como os fenômenos, aqui no caso os filmes de ficção científica, se agrupam ao redor dos *aspectos extremos* das ideias. Essas ideias determinarão através de sua descoberta a *Estrutura* intemporal, que recebe alterações conforme recebe conteúdos pelo desdobramento da história empírica.

Na sua análise, o investigador vai observar qual a *Origem*, o local de nascença, dessa estrutura que constitui as ideias, bem como as alegorias que mediam a origem, sua estrutura que se desdobra pela história e as ideias.

Susan Buck-Morss, em “*The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute*”³⁷ parte do argumento que Theodor Adorno, ao se deparar com o *Método das Constelações*, concebe os *Conceitos* da lógica interna de uma obra como mediadores entre o *Fenômeno* empírico e suas *Ideias*, e atuam na representação das ideias nos fenômenos. O objeto conceitualizado age como um mediador no arranjo dos elementos do fenômeno, sendo a conexão entre eles, e essa relação entre ambos torna-se visível ao intelecto, formando a ideia que pode ser mentalmente percebida.

Adorno parte desse objetivo de revelar uma “ideia” de forma que a realidade sociohistórica que constitui essa verdade se torne fisicamente visível. O fato da “essência” social emergir da aparência do fenômeno é dialético de uma maneira Hegeliana-Marxista.

³⁶ (in BENJAMIN, 1984, p. 44-47).

³⁷ (BUCK-MORSS, 1977).

Na nossa análise da história do cinema de ficção científica podemos nos debruçar em exemplos de obras que exaltam o reacionarismo capitalista e o Imperialismo. No entanto, Christos Kefalis, em *"When Science Fiction Meets Marxism"* ressalta como vários filmes de *sci-fi* utilizam simbolismos do imaginário para fazer críticas sociais. Alguns casos a serem destacados são clássicos definidores, como *"Metropolis"* (1927), de Fritz Lang, que traz uma perspectiva reflexiva sobre a lógica mecanicista na sociedade alemã industrializada.

"They Live" (1988), de John Carpenter, de maneira bem direta utiliza alienígenas capitalistas para criticar os republicanos e as classes dominantes nos EUA do período Reagan e reproduz a desigualdade advinda do modelo neoliberal, assim como o papel da *Indústria Cultural* no capitalismo de potencializar a ideologia liberal, a alienação, reificação e continuação do trabalho no lazer, por meios dos meios de comunicação massivos;

"Robocop" (1987), de Paul Verhoeven, satiriza a futilização da violência e da miséria e a busca incessante do conservadorismo e do corporativismo burguês por soluções violentas e coercitivas na qual o desenvolvimento tecnológico se traduz em barbárie;

A perspectiva crítica dentro de filmes de ficção científica vai contra a lógica positivista e idealista da "previsão" e "especulação" do *sci-fi*, para não se tornar uma idealização e fetichização da ciência e da cultura. Horkheimer, em seu tomo de estudos sobre Teoria Crítica³⁸, argumenta que essa previsão positivista auxiliaria apenas na compreensão do passado, mas nada nos revelaria do futuro. Porém, como explica Martin Jay, em *"A imaginação dialética"*³⁹, com a análise crítica da forma e conteúdo, função e expressão, e elementos subjetivos e objetivos presentes nas obras de arte, essas poderiam oferecer uma antevisão da sociedade do futuro, sendo obras bem-sucedidas aquelas que protestam contra o presente e contra consequências do passado no presente e no futuro.

Outros exemplos nos fazem perceber como a capacidade dialética da ficção científica conduz a essa adaptabilidade para diferentes realidades materiais e formações sociais. Conduzindo essa argumentação para a formação social brasileira, temos diversos exemplos em fenômenos, um exemplo é o filme *"O 5º Poder"* (1962), no qual um jornalista descobre o plano secreto de espões alemães de deixarem a sociedade brasileira agressiva e a beira da barbárie através de sinais transmitidos por TV e rádio, forçando uma intervenção imperialista dos países capitalistas do Atlântico Norte. Novamente os meios de comunicação massivos exprimem essa função narrativa de conduzir a ideologia e a vontade das classes dominantes como naturalidade das relações e interações humanas em sociedade.

³⁸ (HORKHEIMER, 1990).

³⁹ (JAY, 2008).

Em exemplos mais contemporâneos temos um filme que gosto muito, chamado “*Branco sai, Preto fica*” (2015), no qual os dois personagens principais são homens negros que foram vítimas de violência policial em um baile nos anos 80. Um ficou de cadeira de rodas e o outro perdeu uma perna, e o filme retrata os traumas físicos, psicológicos e emocionais que a violência do Estado Burguês racista pratica contra populações periféricas. Os personagens planejam, como resposta, um atentado contra Brasília para tentar acabar com uma nova ditadura militar.

Mais recentemente ainda tivemos “*Bacurau*” (2019), na qual a população daquele distrito fictício no interior do Pernambuco em um “futuro próximo” precisa resistir a uma invasão alienígena, no sentido preciso de uma invasão de estrangeiros que buscam praticar uma caçada esportiva contra os brasileiros.

Visto de maneira geral como uma distopia, *Bacurau* vai representar lugares, épocas e sociedades dominadas pela precariedade, injustiça, desesperança, regimes autocráticos, tirania e opressão⁴⁰. O *sci-fi* assume expressividade pelo fato dos aparelhos tecnológicos funcionarem como mecanismos de controle, contudo os alocando para um futuro próximo e com tecnologias semelhantes às já presentes no cotidiano para expressar uma invasão estrangeira que busca dominar e massacrar os brasileiros nordestinos.

Um outro exemplo que reflete essas disputas de dominantes e dominados é “*Distrito 9*” (2009), que vai se apropriar de uma invasão de refugiados alienígenas para impulsionar uma reformulação do *Apartheid* e dos pressupostos sociais que perduram dessa segregação na sociedade sul-africana.

Através das análises desses exemplos fílmicos percebemos essa constituição de um conjunto de diversos conceitos da terminologia Marxista dentro do cinema de ficção científica, sobretudo no que podemos chamar de “*sci-fi* crítico”⁴¹, revolucionário, rebelde, que critica o modelo de produção capitalista e a forma como as instituições procedem desse modo de produção, assim como a divisão social do trabalho, as relações de produção, de poder, de manutenção da ordem social pela violência e opressões, de maneira que, como afirma Marcuse em “*Filosofia e Teoria Crítica*”⁴², “a totalidade da sociedade é e era determinada pelas relações econômicas, de modo que a economia não-controlada controla todas as relações humanas, também todos os não-econômicos estão contido no econômico”. Seja esse capitalismo nos moldes do capitalismo tardio, do neoliberalismo, do imperialismo, nas suas adaptações para os países periféricos, entre outros.

⁴⁰ (FISCHER; VAZ, 2021).

⁴¹ (KEFALIS, 2009; RODRIGUES, 2013).

⁴² (MARCUSE, 1997, p. 146).

A ficção científica possui dimensão simbólica para utilizar mitos e símbolos e tentar prever, prenunciar e denunciar acontecimentos presentes. Com isso, atua diretamente no agora com sua função realista de revelar e enfatizar contradições.

Com essas ideias de *Luta de Classes*, *Dominação Tecnológica* e *Indústria Cultural* vislumbradas na estrutura da ficção científica podemos observar por uma investigação histórica como os filmes trazidos reinterpretem o contexto histórico-material dos períodos de seus desenvolvimento, fazendo um caminho que nos leva a origem da ficção científica: a consolidação do modelo de produção capitalista e da burguesia como classe dominante através da sua *Revolução Industrial*⁴³, como, e aqui cito novamente Elsa Margarida Rodrigues, uma “uma expressão subconsciente da ideologia imperial, quer se trate dos impérios coloniais do século XIX, quer da hegemonia cultural norte-americana do século XX”⁴⁴.

Já a mediação entre essas ideias, suas representações em extremos, estrutura a origem do *sci-fi* em sua forma materialista histórico-dialético é preenchido de uma grande riqueza de expressões de representações alegóricas, que partem justamente dessas reformulações do simbolismo da nossa era materialista pautada no desenvolvimento tecnológico.

O que não faltam são exemplos, como: naves espaciais para viagens interplanetárias e interestelares (*2001 - Uma Odisseia no Espaço*, de 1968), aliens e encontro com aliens (*Life*, de 2017), robôs conscientes (*Ghost in the Shell*, de 1995), viagem no tempo (*Interestelar*, de 2014), andróides (*Blade Runner*, de 1982), histórias em realidades alternativas, utopias e distopias futuristas (*Donnie Darko*, de 2001). Em compensação, diversas tecnologias e descobertas científicas que fazem parte de nosso desenvolvimento histórico, em maior ou menor grau de desenvolvimento, um dia foram parte do *sci-fi*, como: robôs (*THX 1138*, de 1971), engenharia genética (*Jurassic Park*, de 1993), clonagem (*O sexto dia*, de 2000), computadores e realidade virtual (*Matrix*, de 1999).

A montagem dessa Constelação da ficção científica nos ajuda a potencializar as análises de obras de *sci-fi*, tanto aquelas que cunhamos como “críticas” quanto as que trarão a ideologia burguesa como foco em suas narrativas, como o positivismo, o libertarianismo de extrema-direita, a perseguição do fantasma do comunismo, reacionarismo, etc. A *Teoria Crítica* e o *Método das Constelações* nos dão essa possibilidade observar esse conjunto de obras através de suas diferenças e transformações, de maneira que podemos compreender, como aponta Horkheimer⁴⁵, o atrelamento do cientista e da ciência desenvolvida por esse com o aparelho social ao seu redor, bem como a dialética para se combater o positivismo científico, e o que Marcuse defende como a necessária

⁴³ (SUVIN, 1979; RODRIGUES, 2013).

⁴⁴ (RODRIGUES, 2013, p. 48).

⁴⁵ (HORKHEIMER, 1980; *Ibid*, 1990).

“constante crítica da cientificidade considerando cada nova situação social”⁴⁶ e o combate ao fetichismo funesto da ciência como abstração do trabalho humano, das relações de produção, dos interesses de classe e dos discursos ideológicos hegemônicos que preenchem os métodos e intenções científicas, questão já debatida amplamente por Adorno em “*O conceito de Esclarecimento*”⁴⁷ e em outros trabalhos.

FENÔMENOS DERIVADOS DO CAPITALISMO E SUA FICCIONALIZAÇÃO

Como já abordamos a *luta de classes* e a *Indústria Cultural* como fenômenos mediados dialético-alegoricamente no cinema de ficção científica, resta um espaço para discutirmos as possibilidades de diálogo entre ficção científica e a *alienação*, *reificação*, *fetichização* e a *racionalidade técnico-instrumental* vinculada à superestrutura do capital.

O fetichismo é um debate chave na compreensão das relações da sociedade industrializada. Karl Marx, em sua análise do modo de produção capitalista em “*O Capital*”⁴⁸, nota que nesse modelo de produção surge um fenômeno novo na maneira do indivíduo compreender aquela “coisa” produzida, a relação da forma-mercadoria com o sujeito vai além de uma relação pessoa-objeto. Essa relação dos homens com seus produtos, indo além do mero encontro material ou utilitário, gera um vínculo psicológico/emocional a partir do momento que o produto é entendido como mercadoria, que será compreendido como *fetichismo de mercadoria*. Assim, mesmo com o sujeito entendendo aquele objeto como inanimado, ele interage e reconhece a mercadoria como algo além, também merecedor de algum grau de disposição emocional, atribuído de características metafísicas que vão para além de sua função de uso.

China Miéville, em seu artigo “*Marxismo e Fantasia*”⁴⁹, argumenta que a realidade social vivida no capitalismo é a do fetichismo da mercadoria, por isso a FC e demais tendências artísticas fantásticas podem ser de interesse para abordagens teóricas que dialogam com o materialismo histórico-dialético. Uma vez que, na subjetividade moderna, as relações sociais entre pessoas é determinada como uma relação entre coisas, enquanto as produções dos humanos parecem dotados de vida própria, como se independessem de suas relações com outras coisas e com os próprios humanos. Essas relações, quando abstraídas, resultam em um controle dessas mercadorias sob nossas relações sociais, que passam a ser resumidas a interações e relações entre coisas. A postura da crítica dialética, sobretudo na crítica cultural, como aponta Adorno⁵⁰, deve combater a coisificação

⁴⁶ (MARCUSE, 1997, p. 157).

⁴⁷ (ADORNO; HORKHEIMER, 2014).

⁴⁸ (MARX, 2011).

⁴⁹ (MIÉVILLE, 2014).

⁵⁰ (ADORNO, 2022, p. 87).

do mundo, das relações, instituições, conceitos e experiência de existência, para que não sucumbam ao congelamento da reificação.

Ao debater o papel da fetichização e da reificação no *sci-fi*, percebemos a relação entre pessoas e coisas em seu cerne, em uma dualidade que causa fascinação e que expõe o poder das coisas, de maneira que, em muitos exemplos de obras do gênero, objetos como máquinas, computadores e outras “coisas” adquirem vida ou ao menos uma consciência de sua própria existência.

“*Blade Runner*” (1982) é um bom exemplo da interação entre humanidade e mercadorias fetichizadas, que adquirem vida - ou ao menos uma consciência de si -, e assumem comportamentos, reflexões, questionamentos e temores humanos. Os robôs, aqui nomeados como “androides”, são assim nomeados por suas semelhanças físicas aos humanos, o que facilita para eles se esconderem entre a sociedade, principalmente em grandes metrópoles. Esses seres são produtos vendidos para cumprirem funções específicas de trabalho nas colônias humanas em outros planetas, e quando se rebelam e vêm até a Terra acabam por assassinar humanos, mas muitas vezes também geram relações com pessoas, chegando até mesmo ao nível amoroso, como acontece entre o protagonista Richard Deckard e a andróide Rachael.

“*Robocop*” (1987) nos faz perceber esse processo de maneira bem descarada ao transformar de maneira literal um homem em uma máquina. Quando Murphy, um policial comum, fica à beira da morte, uma empresa de armas e “soluções de segurança” consegue autorização para usar seu corpo como parte de um novo projeto: um policial autômato, que não precisa dormir e “não faz greves”. Um dos sócios da OCP, corporação que desenvolve o *Robocop*, chega a falar abertamente que “ele não tem um nome, ele tem um programa, ele é um produto”, uma vez que o plano de negócios deles envolve vender mais modelos idênticos a ele para a polícia e para as forças armadas.

As “coisas” ou pessoas “coisificadas” dentro dessas narrativas exprimem como o capitalismo é marcado por uma dominação da forma de produção alienante no qual o trabalhador, o fator humano, se ausenta. Nessa forma de produção, o trabalhador não utiliza seu instrumento de trabalho, ao contrário, é utilizado pelo instrumento e, com o passar do tempo, torna-se substituível frente à efetividade do maquinário, que dita o ritmo, a ordem e o movimento do processo de trabalho. O capitalismo torna o instrumento de trabalho máquina em concorrente do homem, que deve seguir um processo de automatização e alienação para tentar competir contra um adversário frio, implacável e desprovido de vida. Para consolidar o estranhamento do homem frente ao seu

“serviço”, o resultado desse processo não gera nenhum estímulo ou compromisso entre criação e trabalhador⁵¹.

A textura da ficção científica marca o impacto das tecnologias na vida cotidiana, assim como a incapacidade psicológica e social de percebermos, racionalizarmos e criticarmos a influências dessas tecnologias em nossa experiência de vida, com a possibilidade de denunciar a alienação e fetichização na produção das coisas, ainda mais quando essas são muitas vezes personagens em filmes de *sci-fi*.

A sociedade representada em diversos filmes de ficção científica é uma ressimbolização da nossa própria: alienada pela dominação tecnológica e pelos interesses de classe vigentes através das inovações, na qual o fetichismo da mercadoria abstrai o trabalho produtivo humano do desenvolvimento tecnológico e científico e os produtos finais desse trabalho ganham características metafísicas.

Indo além nas relações coisificadas, coisificantes e alienadas, alienantes; A reificação, será o também temático para algumas das análises adiante. Como explica Axel Honneth, em *“Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento”*⁵², a reificação decorre da perda do reconhecimento dos elementos que formam as bases de nossa cognição e vida social, podendo ocorrer no ambiente familiar, no mercado de trabalho e nos relacionamentos amorosos.

Uma distorção da práxis genuína, o esquecimento do reconhecimento, é a reificação. Se inicia no reconhecimento, forma originária de interação e compreensão existencial do mundo, leva à indiferença, quando o sujeito agente não é mais afetado existencialmente pelos acontecimentos, e os outros sujeitos são vistos apenas como coisas ou mercadorias. Assim, a reificação se faz presente nos comportamentos cotidianos, atingindo experiências subjetivas complexas, uma vez que a modernidade social estruturada submete o comportamento humano a atitudes programadas

Observemos como isso se desenvolve no filme *“Her”* (2013), onde o protagonista Theodore desenvolve um relacionamento e um grande laço amoroso com Samantha, um programa de inteligência artificial que se materializa através de uma voz. Assim, até mesmo desprovida de uma forma física palpável, ela consegue instigar emoções afetivas em Theodore. Samantha faz parte de uma linha de programas, que se adequa às interações e necessidades de seu comprador e, ao final, se desprende de sua programação para se libertar junto dos outros programas. A solidão e afastamento do social de Theodore retratam bem o fenômeno do capitalismo tardio de inversão do reconhecimento causado pela reificação, ao tratarmos as coisas como pessoas, e as pessoas como

⁵¹ (HORKHEIMER, 1990).

⁵² (HONNETH, 2018).

coisas, e como as relações humanas se distanciam pelas tecnologias que prometiam aproximação independente do espaço-tempo⁵³.

A dificuldade de se identificar com o outro, de achar o ponto de encontro e reconhecimento com próximo, falha nas lógicas capitalistas, sendo visível no cinema de ficção científica e sua representação desse modelo de sociedade, com os fenômenos de fetichização e reificação agravados quando, no capitalismo tardio, a diversidade de identidades, culturas, informações e promessas de estilos de vida se tornam mercadorias para consumo, direcionados para que apenas o “gosto” do consumidor seja atendido⁵⁴. A falta de desafios em encontrar o outro diferente acaba por afunilar as vidas humanas e nossas interações, nossa consciência, sensibilidade e autonomia acabam por se tornar fetichizadas e reificadas.

Por isso, reforçamos a perspectiva de uma análise crítica do *sci-fi*, como Christos Kefalis⁵⁵ destaca, a ficção científica foi utilizada em diversos momentos para reforçar valores dominantes do capitalismo, o idealismo liberal disseminado pela burguesia. Precisamos realizar uma crítica dialética baseada nas contradições do capitalismo pela configuração que Horkheimer estabelece em “*Filosofia e Teoria Crítica*”⁵⁶ como sendo entre o idealismo liberal e as observações empíricas na práxis reacionária do capitalismo, nos fazendo perceber como a troca justa e economia livre sendo conceitos dominantes que, na prática, resultam em injustiça social, exploração dos corpos e mentes da classe proletária, monopólios burgueses e miséria generalizada para grande parte da sociedade.

A ficção científica expõe as contradições do projeto do *Esclarecimento* no modo de produção capitalista, se esse era “o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”, percebemos como a ficção científica irá ocupar esse espaço com reformulações místicas e mitológicas dentro desse projeto de desenvolvimento científica que, sendo atrelado ao capital e sua racionalidade técnico-instrumental, se contradiz como a própria potencialização do encantamento pelas coisas através da fetichização, da normalização da ideologia dominante pela alienação, reificação, assim como a reprodução de uma barbárie fruto desse suposto esclarecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nenhum momento se espera dizer que os filmes em si, suas narrativas ou intencionalidades particulares sejam simples e puramente anticapitalistas, emancipatórias, ainda mais quando reafirmamos boa parte dessas obras como constituintes da Indústria Cultural. Porém,

⁵³ (HONNETH, 2018).

⁵⁴ (ADORNO, 1986).

⁵⁵ (KEFALIS, 2009).

⁵⁶ (HORKHEIMER, 1980).

com as ponderações e reflexões aqui trazidas percebemos a potencialidade de estudar e investigar os fenômenos da ficção científica como adequações de questionamentos e posições críticas em relação dialógica com muito do que a Teoria Crítica pode nos auxiliar, até mesmo se for para discordar e antagonizar os direcionamentos dessas discursividades e suas contradições.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. A Indústria cultural. In: Cohn. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo, Editora Nacional, 1986.
- ADORNO, T. *On Jazz*. Discourse, vol. 12, n. 1, A Special issue on Music (Fall-Winter 1989-90), p. 45-69.
- ADORNO, T. Crítica cultural e sociedade. In: **Indústria Cultural e Sociedade**. 5ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 2002, p. 45-61.
- ADORNO, T. **Introdução à Dialética**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BUCK-MORSS, S. *The Origin Of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, And The Frankfurt Institute*. 1ª ed. New York, NY: The Free Press, 1977.
- FISCHER, Sandra; VAZ, Aline. **Distopia, Utopia, Catarse: o cinema sintomático de Kleber Mendonça Filho**. ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 21, Nº 43, p.127-145, jan./abr. 2021.
- FREEDMAN, C. **Critical Theory and Science Fiction**. 1ª ed. Middletown, Connecticut: Hanover-Wesleyan University Press/University Press of New England, 2000.
- HONNETH, A. **Reificação: Um estudo de teoria do reconhecimento**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- HORKHEIMER, M. Filosofia e Teoria Crítica. In ADORNO, T.; BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.. **Os Pensadores: textos escolhidos**. S. ed. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 155-161.
- HORKHEIMER, M. **Teoria Crítica: uma documentação - Tomo 1**. Trad. Hilde Cohn. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- JAMESON, F. *Archeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions*. Londres-ING: Verso, 2005.
- KEFALIS, C. *"When Science Fiction Meets Marxism."* Dissident Voice. Fev, 2009.
- MARCUSE, H. Filosofia e Teoria Crítica. In: **Cultura e Sociedade - vol 1**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 137-160, 1997.
- MARX, Karl. **O Capital (Livro 1): crítica da economia política - o processo de produção do capital**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

- MIÉVILLE, C. **Marxismo e fantasia**. Revista Margem Esquerda, n. 23, p. 107-117, 2014.
- PASSOS, R. F. **Bacurau**: uma situação colonial?. CINEstesia, v. 1, n. 2, p. 92-119, 2021.
- ROBERTS, A. *Science Fiction*. 1ª ed. New York-NY: Routledge, 2000.
- ROCHLITZ, R. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. 1ª ed. New York, NY: The Guilford Press, 1996.
- ROUANET, S. P. Introdução. In: BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.
- RODRIGUES, E. M. **Ecos do mundo zero**: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues. 1ª ed. Coimbra-POR: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- RODRIGUES, S. M.; MARTINS, Z. A. **O filme “Bacurau” (2019)**: a visão estrangeira e resgate da memória cangaceira. In: Anais de Artigos Completos do 9º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Curitiba: FAP I-Unespar, p. 758-764, 2021.
- SANTANA, G. O líquido céu do futuro: o cinema de ficção científica na cultura pop. In: SÁ, S. P. de; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (orgs.). **Cultura Pop**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2015. p. 151-164.
- SOBCHACK, V. C. *Screening space: the American science fiction film*. Rev. ed. of: *The limits of infinity*. c1980. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1997.
- SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

**LSD TEM COR DE SANGUE:
UMA POSSÍVEL LEITURA HISTÓRICA SOBRE
CLIMAX (2018), DE GASPAR NOÉ**

Murilo de Castro

TERROR OU HORROR? NAZISMO!

No cinema de terror-horror não é incomum tropeçarmos, vez por outra, em uma ou mil produções de baixo, ou médio orçamento que envolvam o nazismo. Zumbis e demônios nazistas, o arquétipo do médico de Auschwitz que conseguiu fugir e agora se esconde em algum lugar remoto (ou extremamente comum), abrigos subterrâneos e laboratórios do *Führer*, e por aí vai. Não é de espanto perceber que a desgraça nazista serve como combustível para a indústria cinematográfica. Ao fim, sabemos de todos os horrores que o movimento nazifascista, em conluio com o capitalismo, forneceu para grande parcela da população mundial desde sua fase embrionária até a vitória dos Aliados.

Podemos afirmar que a diferença de terror e horror não é mera questão de tradução. Ambos possuem diferenças, mas acabam sendo extremamente complementares. O terror diz respeito ao sobrenatural, já o horror é carregado do cotidiano. Para a escritora inglesa e pioneira do romance gótico, Ann Radcliffe (1826): “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them”¹. Usando da temática, podemos citar exemplos que ilustram bem essa diferença. Para o terror, temos o estadunidense *Blood Creek* (Schumacher, 2009), e para o horror, o soviético *Idi i Smotri* (Klimov, 1985). Não diminuindo a produção russa como um mísero filme de horror, longe disso. Aliás, muitos podem discordar dessa afirmação, mas ao analisar a desgraça vivenciada por jovens e idosos em todo o continente europeu durante 1939 até a tomada de Berlim, naquele 2 de maio de 1945, levamos em consideração se tratar também de um filme de horror.

Em razão dessa definição, podemos pensar o gênero de terror-horror no cinema para muito além da mesmice norte-americana dos *blockbusters* de James Wan. Em 2018, o mundo foi agraciado pela então mais nova produção do polêmico cineasta Gaspar Noé. “*Climax*” (Noé, 2018) nos conta a história de um grupo de dança que após o seu último ensaio antes de uma extensa turnê, decide fazer uma breve festa para relaxar os músculos. Porém, tudo começa a dar errado após alguém colocar LSD na sangria que a maioria beberia na festa.

A conexão e discussão levantadas neste estudo vieram das próprias palavras do diretor, concedidas em uma entrevista sobre o longa para a revista Vice, onde após ser indagado sobre uma possível leitura política de *Climax*, responde: “Os nazistas vencem! Uma garota alta, loira e ariana...” (Noé, 2018). E é nessa distopia histórica criada em menos de dez palavras que embarcaremos aqui, procurando pontos convergentes com a resposta do diretor.

¹ “Terror e horror são tão opostos, que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um alto grau de vida; o outro contrai, congela e quase os aniquila”, em tradução livre de Radcliffe.

Cores marcantes, não usuais, movimentos de câmeras, sexo e morte nos bridam neste filme que se orgulha de ser francês! O disruptivo cinema de Noé, desde o seu início com *"Tintarella di Luna"* (Noé, 1985), chama atenção e divide opiniões do público amante da sétima arte. Sendo assim, amado por muitos, odiado por milhares. Em *Climax* a lógica não é diferente. Ambientado nos anos 90, o longa nos coloca na pele de um espectador que quase consegue tocar nos personagens postos em cena, por pouco não quebrando a relação de *voyeurismo* que temos ao assistir aos filme. Parece que realmente estamos no *set*, dançando a mesma música que Selva (Sofia Boutella), Psyché (Thea Carla Schott) e diversos outros personagens. Usaremos Selva e Psyché como parâmetros opostos, uma vez que a primeira enfrenta uma dolorosa descida ao inferno e a segunda encontra sua estadia no paraíso.

Antes mesmo da primeira tomada no internato que o grupo se encontra, como introdução, vemos em um televisor de tubo, entrevistas gravadas com cada personagem que iremos acompanhar durante os próximos 97 minutos. Ao lado do aparelho vemos pilhas de livros e dvd's que são quase a coleção pessoal de Noé, e que serviram como inspiração para o filme no seu total. Títulos de Nietzsche, Patty Hearst, Fritz Lang e Michel Bakounine (Mikhail Bakunin), entre outros, compõem a pilha esquerda de livros, enquanto, *"Possession"* (Zulawski, 1981), *"Salò"* (Pasolini, 1975), *"Un Chien Andalou"* (Buñuel, 1929), *"Suspiria"* (Argento, 1977), *"Schizophrenia/Angst"* (Kargl, 1983), *"Zombie"* (Fulci, 1979) e *"Labyrinth Man/Eraserhead"* (Lynch, 1977), fazem parte da pilha direita de filmes.

DE ENCONTRO A VANOYE E GOLIOT LÉTÉ

Antes de nos colocarmos verdadeiramente dentro do filme, ressalto que usaremos da técnica de análise-fílmica de Vanoye e Goliot Lété (2008) para buscarmos a criação-diretor (elementos e conceitos de dentro da obra, o filme em si) e traçarmos a criação-estudo (nossos próprios paralelos), visto que, a mesma possibilita um modelo de desconstrução do filme através do aspecto criação-diretor, onde o pesquisador irá de encontro a criação-estudo se baseando em referenciais.

O parâmetro Vanoye-Lété de análise-fílmica proporciona uma desfragmentação textual da obra escolhida, nos possibilitando dar enfoque em pontos de maior interesse da criação-diretor e os analisar dentro de variáveis. Sendo a variável máxima desse estudo, a teoria do próprio diretor, onde o "vilão" final é a garota alemã de arquétipo ariano.

A análise vem relativizar as imagens "espontaneístas" demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão "naturalmente", são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. O desafio da análise talvez seja reforçar o deslumbramento do espectador, quando merece ficar maravilhado, mas tornando-o um deslumbramento participante (Vanoye e Goliot Lété, 2008, p. 13).

O estudo de Francis Vanoye e Anne G. Lété se mostrou e é, em seu cerne, fundamental para a análise fílmica atual. Ainda mais ao conseguir ilustrar de forma didática as diferenças entre o “espectador normal” e o “analista”, os bem separando entre prazer e trabalho. Sendo assim:

ESPECTADOR NORMAL

Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.

Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.

Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.

Processo de identificação.

Para ele, o filme pertence ao universo do prazer.

ANALISTA

Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.

Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios.

Submete o filme aos seus instrumentos de análise, as suas hipóteses.

Processo de distanciamento.

Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.

(Vanoye e Goliot Lété, 2008, P.18)

AS DUAS PILHAS DE GASPAR NOÉ

O cinema pode ser uma das máximas da expressão humana quanto a transmitir percepções e ideias do que é real, sendo dentro do físico ou do imaginário. Vertov (1917) em seu poema “Start” versou sobre destruir o cinema para enfim poder avistá-lo. Sua intenção é trabalhar com a dubiedade, talvez falando sobre a destruição do cinema burguês e o avistamento do cinema proletário, ou sobre o exercício de entrar dentro das nuances de uma obra para entendê-la, destruindo seu invólucro total. Diferente do cinema de Leni Riefenstahl, onde a máxima era representar a “monumentalidade cultural” nazifascista alemã, vide *Olympia* I e II (1938), e *Triumph des Willens* (1935), aqui encontraremos a total degradação psíquica do ser humano.

Para a confecção do trabalho, cabe o levantamento de alguns pontos: a linguagem cinematográfica e a representação de conceitos, respectivamente. Sendo assim, a linguagem cinematográfica é o que constrói significado mediante relações estabelecidas entre elementos de uma obra, segundo Bernadet (2000). Já, sobre a representação de conceitos, cabe comentar sobre o apontamento de Xavier (2005), onde o autor observa a possibilidade do cinema se abstrair para assim poder representar conceitos. O cinema, assim, se tornando um campo fértil para se discutir questões ideológicas.

Para as aproximações da trama com o ideário fascista, usaremos dos apontamentos de Silva e Caminha (2019), comentando sobre “O fascismo eterno” (1997), de Umberto Eco, onde os autores apresentam a ideia de que parcelas do fascismo sempre estão em uma temporária inércia dentro da sociedade, somente esperando para o momento de pulsar.

No cinema de horror, onde *Climax* se encontra, comumente vemos a personificação do medo, da angústia e da não-compreensão diretamente nos olhos dos personagens, uma vez que a magia do gênero, por vezes, está exatamente no *não mostrar*. Vide “*Rosemary’s Baby*” (Polanski, 1968) e “*Martyrs*” (Laugier, 2008). Na trama, não são feitas muitas referências e alusões políticas diretas. Apenas uma. O exercício deve ser minucioso, pegando o discurso bruto e o lapidando cuidadosamente, usando dos referenciais teóricos e bibliográficos como nossas bases e ferramentas.

GASPAR NOÉ E PIER PAOLO PASOLINI, ANTIFASCISTAS A FAVOR DA ARTE!

Não seria loucura dizer que o italiano de 1975, *Salò*, é de extrema importância para a presente obra de Noé, já que a forma que o filme é contado está muito próxima da do filme de Pasolini. Os títulos postos como mediadores ao decorrer do filme, como: “*Être est une illusion fugitive*” (O ser é uma ilusão fugaz), “*Vivre est une impossibilité collective*” (Viver é uma impossibilidade coletiva), “*Naître est une opportunité unique*” (Nascer é uma oportunidade única) e “*Mourir est une expérience extraordinaire*” (Morrer é uma experiência extraordinária), nos lembram bem as conduções rítmicas, sentimentais e temáticas que as prostitutas de *Salò* apresentam aos fascistas e jovens sequestrados da mansão.

Vale aqui comentar que a obra que originou *Salò*, do diretor italiano, se encontrava longe do fascismo no momento histórico em que foi escrita, em 1785. “*Os 120 dias de Sodoma, ou a Escola da Libertinagem*”, de Marquês de Sade, está muito mais para uma crítica voltada à coroa francesa da época. Pasolini traduz, como uma crítica aberta, a obra inacabada de Sade para a Itália dos dias de Mussolini, com uma roupagem tão combativa que alguns teorizam que seu assassinato tenha sido arquitetado por um grupo neofascista, como é levantado no drama policial “*Who Killed Pasolini?*”

(1996), de Marco Tullio Giordana. Pier Paolo sempre foi, e é até hoje, uma pedra no sapato dos fascistas.

A morte — como em toda boa ficção de horror — é uma temática presente em toda a obra do cineasta franco-argentino, e em *Climax* não é diferente. Tanto no horror quanto no terror, a morte pode ser vista como objeto que produz e garante ansiedade, é aquilo que é almejado durante e no final da trama, sabemos que ela virá. Aqui, as mortes são lentas e dolorosas, causadas por personagens que estão em completo frenesi, longe de qualquer aceitação por vias de resolução minimamente humana. Logo no início, antes mesmo da sequência de introdução dos personagens aqui já comentada anteriormente, a montagem nos mostra Lou (Souheila Yacoub) coberta de sangue e jogada à própria sorte na imensidão de neve do inverno francês, vestida apenas com roupas leves, até a sua morte. Estranhamos quando percebemos que Lou é uma personagem recorrente da trama, e que a acompanharemos até o seu destino fatal que já conhecemos. Analisando o decorrer dos acontecimentos, percebemos que os únicos verdadeiramente atacados são os que são apontados como "diferentes". Emanuelle, a organizadora do grupo, chega a ser apontada como culpada por ser quem fez a bebida, porém, quando o grupo percebe que ela tinha bebido e também estava drogada, voltam seu ódio e hostilidade a Omar (Adrien Sissoko), o personagem muçulmano que por aparentes motivos religiosos, não bebe.

São em ataques como esses, que futuramente Lou será alvo, que podemos começar a traçar caminhos para estabelecer relações e proximidades de certas atitudes dos personagens da trama não só com o movimento nazifascista, como também, com o antissemitismo já empregado na Europa antes de 1933. Tais linchamentos também são capazes de trazer à memória a prática dos *pogroms*, que foram praticados na Europa mesmo antes dos primeiros traços da ideologia hitlerista. Segundo a Enciclopédia do Holocausto do United States Holocaust Memorial Museum, no artigo "Pogroms": "*Pogrom* é uma palavra russa que significa "causar estragos, destruir violentamente". Historicamente, o termo refere-se aos violentos ataques físicos da população, em geral, contra os judeus, tanto no império russo como em outros países.". E, ainda no mesmo artigo: "Acredita-se que o primeiro incidente deste tipo a ser rotulado pogrom foi um tumulto anti-semita ocorrido na cidade de Odessa² em 1821."

Outro ponto que podemos levantar é o da crença de uma conspiração existente que os personagens da trama tendem a acreditar enquanto procuram o culpado por tudo aquilo. Em nenhum momento do filme é exposto que exista um plano de origem maquiavélica arquitetado por Psyché. Ao que tudo indica, tudo foi feito ao encontro do bel-prazer da personagem, não se

² Cidade ucraniana localizada no noroeste da Península da Criméia.

importando com as proporções que a situação poderia tomar. A personagem de Thea Carla Schott não participa de nenhuma das sequências de violência, mas ronda pelo espaço observando-as. No fim de Omar, podemos vê-la em último plano com um copo de sangria na mão.

Durante o extremo caos patrocinado pelo ácido da jovem alemã, a única referência direta ao nazismo é feita no filme. David (Romain Guillermic) se envolve em uma briga com outros três personagens, e por conta da disparidade de forças, acaba sendo nocauteado. Com David inconsciente, o mais violento dos personagens envolvidos, Taylor (Taylor Castle) vai até sua irmã Gazelle (Giselle Palmer) e rouba o batom que a mesma estava usando. Taylor volta até o corpo desacordado de David e com o batom desenha uma suástica na testa de David (Figura 1). O motivo para isso não fica aparente. Porém, antes disso, Taylor pede uma faca, dizendo que iria circuncidar o companheiro que está no chão, criando a hipótese pessoal de que talvez David fosse judeu. Outras duas hipóteses para a resolução da incógnita da suástica são: David é, ou é próximo do movimento skinhead³. Hipótese essa levantada pelo visual e pela forma que David se veste: coturno, calça jeans com barras dobradas, jaqueta *bomber* e cabeça raspada. Ou simplesmente, por ser branco. E, em um momento de fúria, Taylor teria levado em consideração que David fosse um neonazista pelo simples tom de sua pele. Os três personagens os quais David brigou eram negros.

Figura 1 – David com uma suástica desenhada na testa



Fonte: Gaspar Noé, 2018.

³ Movimento cultural inicialmente apolítico originado na Jamaica. Passou por mudanças ao chegar na Europa, guinando politicamente tanto à esquerda, quanto à direita. O partido neofascista National Front usou do movimento para enquadrar jovens às suas fileiras.

DER TOTALE RAUSCH: A DROGA NAZISTA AINDA ALUCINA O ÂMAGO!

O pesquisador alemão Norman Ohler, em seu livro “High Hitler: Como o Uso de Drogas pelo *Führer* e pelos Nazistas Ditou o Ritmo do Terceiro Reich” (2015), defende que o uso de drogas feito pelo alto escalão político e pela *Wehrmacht*⁴, na Alemanha nazista, influenciava o modo de vida de toda uma nação. O título original da obra converge de forma direta e eficaz com o desenrolar da trama do filme. “*Der totale Rausch*” pode ser traduzido como “o delírio total” ou “a intoxicação total”, em tradução livre.

Aqui, o delírio total começa no segundo ato do arco narrativo do filme, junto com as falsas acusações e violências deliberadas ocasionadas por uma fugaz ilusão de quem seria o culpado. Em meio à introdução do caos gradualmente instaurado, notamos um diálogo que serve como o primeiro artifício a ser usado como indicativo da alucinação em massa que ocorre nos momentos seguintes. Ironicamente, o diálogo carrega uma considerável linguagem política. Aos 23 minutos e 30 segundos, Kyrre (Alou Sidibé) e Serpent (Strauss Serpent) discutem sobre como a presença de uma bandeira da França, que faz parte da decoração do local, os incomoda e os oprime. Kyrre inicia o diálogo com “Tenho a impressão de que a bandeira está me olhando.”, e após algumas trocas de palavras com Serpent, para finalizar: “Uma nova decoração, por favor.”.

A linguagem política da trama em nenhum momento é usada de forma explícita. São em situações como as citadas anteriormente que podemos ter o vislumbre de pescá-la, na profundidade e nas nuances.

Silva e Caminha (2019), comentando sobre “O fascismo eterno” (1997), de Umberto Eco, afirmam que:

O fascismo está ali, latente na sociedade, pronto para eclodir. Nesse sentido, há por trás do fascismo certos modos de pensar e sentir que o constituem como tal, e é preciso estar atento aos sinais perigosos que nos direcionam para certas ideias apoiadas no ódio. (Silva e Caminha, 2019, p. 179)

Nesse sentido, podemos entender que o ideário do fascismo acaba pairando ao nosso redor, cobrindo o espaço entre nós e os nossos semelhantes. E no filme isso se faz aparente. Não o fascismo puro e conciso em si, mas parcelas e ideias que compõem o seu corpo total. Atestar que os personagens empregados na trama são fascistas/nazistas, é de total erro. Todavia, em momentos, funcionam como. Também é um erro atestar que a própria *Psyché* seja uma nazista. Contudo, a nossa “vilã” é uma bela agente do caos.

⁴ Nome dado para o grupo das forças armadas da Alemanha entre os anos de 1935 e 1945. Era composta por três braços/segmentos: Heer, sendo o exército terrestre; Kriegsmarine, sendo o componente marítimo; Luftwaffe, como a designação aérea.

A presença de Psyché, em certo grau, se assemelha muito com a presença da peça da rainha em um jogo de xadrez, mas uma rainha pacífica, não tomando nenhum dos peões. Bela e imponente. Em ambas existem motivos — mesmo que não aparentes — e movimentos precisos quando necessários. As duas jogam para trás e quando avançam no jogo, rapidamente podem voltar para onde se originou a jogada.

O único trabalho de Psyché foi colocar a droga na bebida sem o conhecimento de nenhum outro personagem. Até é difícil acreditar que ela mesma fizesse ideia da proporção que aquilo tomaria. O que acontece depois disso, é apenas a construção de algo que talvez já estivesse predisposto dentro dos personagens.

Aqui, podemos construir duas hipóteses sobre uma possível metáfora que ronda o uso do LSD no filme. A primeira sendo sobre o LSD servir como o próprio ideal do nazismo, o que forçaria Psyché como uma nazista. Já, a segunda sendo sobre o LSD ser apenas o potencializador de algo que já cobrisse os nossos espaços sociais, de algo que já estivesse latente na sociedade, como apontado por Silva e Caminha, o fascismo. Essa última, apontando Psyché como uma agente do caos, não tão distante dos demais personagens.

A supracitada frase e ideia de Gaspar que deram origem a este estudo não apontam Psyché como uma nazista, mas sim que os nazistas vencem. Nossa agente do caos não necessariamente vence no final, apenas sai ilesa, sem demais danos, dado o seu costume com o uso recreativo do alucinógeno. Psyché é apenas o arquétipo da “garota ariana”, apenas mais uma peça neste tabuleiro de xadrez em que a maioria ataca, e a minoria *se* defende.

Dentro da trama, o extracampo⁵ é muito mais importante do que se imagina, pois sabemos que o ambiente nunca está vazio. E de fato não está. Várias situações acontecem fora do salão principal, onde a festa acontece. Nossos personagens são livres para andar dentro de todo o complexo do local. Inclusive, o fim de Lou tem início dentro de um dos quartos, quando a personagem conta para Selva que está grávida. Nesse momento, Dom (Mounia Nassangar) entra no quarto e, ouvindo a conversa de canto, aponta que Lou está mentindo. Lou se levanta contra Dom e é espancada pela mesma. Após isso, Lou vai até o salão principal em busca de ajuda, porém o que encontra é hostilidade. Aos gritos dos colegas, Lou decide iniciar o processo de aborto de seu bebê, com socos, cortes no corpo e perfurações em sua própria barriga. Além de tudo isso, é posta como “puta” e “vadia” por aqueles que outrora eram seus amigos, por não saber quem é o pai. As únicas

⁵ Espaço fora de cena.

personagens que compadecem da dor de Lou, em algum nível, são Selva, Emanuelle e Lea. Aqui, qualquer relação com o programa *lebensborn*⁶ não faz sentido.

“NAÎTRE EST UNE OPPORTUNITÉ UNIQUE”: TODO FIM TEM SEU INÍCIO

Rumando ao fim da trama, vemos os personagens não se encontrando mais dentro deles próprios. Cada um sofrendo de sua maneira. Alguns dançam tentando manter o controle, outros se escondem, tentam tomar banho para se limpar, outros transam com selvageria no meio do salão com vários outros personagens em volta, outros vão para os quartos e deitam em camas, outros morrem. Em uma cena específica, acompanhamos Selva lavando suas mãos de forma agressiva na pia de um dos banheiros, quando a bela jovem se olha no espelho, toma um susto com seu próprio reflexo! Aparentando não se reconhecer, ou estranhando completamente sua feição. Em outra, acompanhamos Gazelle sendo estuprada pelo seu próprio irmão, Taylor, que aparentemente sempre nutriu sentimentos pela irmã. Uma completa miscelânea entre prazer, rejeição, ódio, desespero, horror e absurdo. Ao decorrer do filme não temos indicativos de que a relação incestuosa já existia entre os dois, apenas vemos um latente ciúme de Taylor por Gazelle desde a primeira aparição dos irmãos.

O caos daquela madrugada passou, chega a manhã. Na última sequência do filme vemos alguns bombeiros arrombando a porta da locação, fazendo a luz solar que bate na neve da manhã entrar, junto com os oficiais também entram cães farejadores para entender a situação e salvar os poucos que restam. A overdose e a perda de sangue são os maiores motivos aparentes para as mortes dos integrantes do grupo. A câmera nos leva em uma viagem por vários personagens e locais diferentes. Como já imaginamos, em grande parte mortos ou desacordados. *Closes* bem orquestrados nos ajudam a entender o que aconteceu com cada um daqueles que minutos atrás acompanhamos tão felizes. Banheiros, chuveiros, cozinhas, quartos, camas e o chão são os fundos que casam com essa última trajetória.

Chegamos em Psyché. Nossa viciada, heroína, vilã, agente do caos, ou simplesmente, alemã. A jovem loira está sentada na cama, ouvindo músicas com um *headphone* conectado em um *discman*⁷, como se nada tivesse acabado de acontecer. A cena é filmada toda em um “ultra” *plongée*, nos botando próximos ao cérebro da personagem. A ideia aqui é nos forçar a entender que é nessa cena que entenderemos tudo aquilo que aconteceu durante os minutos anteriores. Estamos de frente com

⁶ Projeto político nazista para aumentar a taxa de natalidade de crianças arianas. Crianças com traços não-arianos eram descartadas logo após o nascimento.

⁷ Aparelho portátil lançado em 1984 e comum até o começo dos anos 2000 que tinha como funcionalidade, tocar cd's enquanto os usuários praticavam alguma atividade.

o cérebro orquestrador de toda a desgraça e ódio. Lentamente, Psyché levanta uma de suas mãos enquanto a outra puxa a pele de seu rosto para baixo, abrindo uma fenda entre o globo ocular e a pálpebra inferior. A mão livre e levantada segura um conta-gotas com uma substância transparente que lembra água, LSD.

Aplicando uma singela força na contra-ponta do instrumento, Psyché faz com que o ácido caia em seu olho. Lentamente a cena entra em um *fade-out* terminado em uma tela quase sólida branca, com algumas linhas formando “CLIMAX”, em letras garrafais, no meio da tela. O filme acaba.

Conseguimos ver as mochilas e bolsas da jovem todas arrumadas em cima da cama, reforçando que a mesma já estava de partida, conectando com o fato citado anteriormente de que aquela era a última noite antes do grupo no local.

As cenas dos corpos mortos no chão e as suas junções dentro do extra-campo nos fazem lembrar de campos de batalhas quando as mesmas cessam, não sobrando nada além dos corpos e do cheiro de sangue que infesta o lugar. Sendo assim, Psyché encerra a trama soberana após espalhar o seu vício criado em outro país para um grupo de uma nova nação.

Diferente dos nazistas, a personagem de Thea Carla Schott não demonstra nenhuma intenção de domínio e de expansão total de uma ideia sepulcral ou de um complexo ideológico ímpar àqueles outros personagens. Aliás, confraterniza muito bem com os mesmos. Todavia, dada uma ocasião específica, demonstra um completo desrespeito ao solo em que pisava naquele momento.

Durante uma das sequências do “início do fim”, onde entramos em contato com o início da situação alucinógena e onírica dos personagens, vemos Psyché andando pelo último plano e se aproximando da câmera. Ao se posicionar explicitamente na parte principal do salão, abre as pernas e urina no chão, em uma posição de soberania aos demais personagens, com o peito estufado e os braços arqueados ao redor de sua cintura, lembrando brevemente a posição do inspirador e maior parceiro ideológico internacional de Hitler, Mussolini, em uma de suas fotografias mais famosas. Uma luz diegética amarela também se faz presente na *mise-en-scène*, ao meio das pernas da personagem, explicitando que algo nasce dali.

Figura 2 – Psyché urinando no meio do salão



Fonte: Gaspar Noé, 2018.

Figura 3 – Benito Mussolini durante discurso



Fonte: H. Roger-Viollet, Encyclopædia Britannica

O psicanalista austro-americano Wilhelm Reich em seu livro “Psicologia de Massas do Fascismo”, em certo ponto comenta sobre uma certa “psicose de massas”, durante algumas linhas de críticas aos sociólogos que não reconhecem a psique como ponto relevante nos estudos sociais.

Quanto mais mecanicista e economicista é o sociólogo, tanto menos conhece a estrutura psíquica dos seres humanos e tanto mais incorre nos erros de um psicologismo superficial, na prática da propaganda de massas. Em vez de revelar e resolver a contradição psíquica do indivíduo, inserido nas massas, recorre ao coueísmo insípido ou explica o movimento nacionalista como uma “psicose de massas” (Reich, 1988, p. 38 - 39).

Sem sombra de dúvidas, pode-se transportar o conceito da “psicose de massas” para a leitura do filme, esculpindo-o como uma peça demonstrativa de um frenesi compartilhado e atuado por um grupo específico. Amarrando diversos aspectos comentados anteriormente durante o texto, como a questão dos *pogroms* e da agressiva revolta dos personagens após a descoberta da sangria alterada.

MOURIR EST UNE EXPÉRIENCE EXTRAORDINAIRE” OU QUANDO A MAIORIA VIVE O INFERNO E JAMAIS CHEGA AO CÉU

Com base na leitura de referenciais teóricos junto à já supracitada colocação do diretor, podemos afirmar que, em suas nuances, o filme sim possui uma carga política considerável. Porém, não em sua totalidade. Diversos pontos trabalhados durante o longa se aproximam de manifestações fascistas, sendo o mais perceptível, o medo e a desconfiança daquele que se encara como “diferente” ou “alienígena”, pontos esses trabalhados no gênero desde os escritos de H.P Lovecraft.

A escolha de uma personagem estrangeira alemã, somando com todo o seu *background* é um ponto significativo para a presente leitura sobre o filme. Mesmo que os apontamentos de Psyché como uma possível neo/nazista existam, estão longe de serem concretos e assertivos. Em nenhum momento é explicitado sobre as vontades da jovem. Não sabemos se tudo aquilo foi idealizado ou não, se foi conscientemente orquestrado ou se tudo se desenrolou organicamente, de “bom grado” de todas as partes presentes.

A soberania da personagem é perceptível durante todo o filme. Desde o aspecto físico, onde ela é possivelmente a mais alta de todos os presentes, até o desfecho do filme, onde é a única a sair ilesa.

Por fim, cabe dizer que o filme apresenta mais aproximações factíveis ao fascismo do que apenas o “arianismo” da personagem *antagonista-principal*. A violência, a irracionalidade e o ódio empregados na trama são a máxima disso. Ambos – violência, irracionalidade e ódio – são três dos residentes do miocárdio fascista. Mesmo que fora de sua totalidade, o filme funciona como uma alegoria de atuações do complexo ideológico.

Konder (2009), sobre os temas “quentes” das ciências sociais, comenta que: “O fascismo é, com toda certeza, um desses temas. É, aliás, um tema tão “quente” que costuma provocar queimaduras.” Sendo assim, *Climax* representa, dentro tanto da criação-diretor quanto da criação-estudo, cicatrizes de queimaduras de terceiro grau.

Figura 4 - Jeniffer com seus cabelos em chamas



Fonte: Gaspar Noé, 2018

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

CLIMAX. Direção: **Gaspar Noé**. Produção: Edouard Weil, Vincent Maraval, Brahim Chioua e Richard Grandpierre. Roteiro: Gaspar Noé. BÉLGICA/FRANÇA: Rectangle Productions; Wild Bunch, 2018. (96 min), son., color.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, J. **O que é cinema**. 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

KONDER, Leandro. **INTRODUÇÃO AO FASCISMO**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

NOÉ, Gaspar. 'Álcool te deixa idiota': Gaspar Noé resume seu novo filme, 'Climax'. [Entrevista concedida a] Manuela Lazic. Vice, 18 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/evkn34/entrevista-gaspar-noe-sobre-seu-novo-filme-climax>. Acesso em: 27 de jun. de 2023.

OHLER, N. **High Hitler: Como o uso de drogas pelo Führer e pelos nazistas ditou o ritmo do Terceiro Reich**. 1ª ed. São Paulo: Planeta, 2017.

POGROMS. UNITED STATES MEMORIAL MUSEUM. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/pogroms#:~:text=Pogrom%20é%20uma%20palavra%20russo,como%20em%20outros%20países>. Acesso em: 27 de jun. de 2023.

RADCLIFFE, A. **On the Supernatural in Poetry**. New Monthly Magazine, v. 16, n. 1, p. 145-152, 1826. Disponível em: [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20\(Ann%20Radcliffe\).pdf](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/208925/On%20Supernatural%20in%20Poetry%20(Ann%20Radcliffe).pdf). Acesso em: 27 de jun. de 2023.

REICH, W. **PSICOLOGIA DE MASSAS DO FASCISMO**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SILVA, W.J. F. **A LINGUAGEM DA INTOLERÂNCIA E SEU FRUTO MAIS EXTREMADO: UM BREVE HISTÓRICO DOS SKINHEADS NO BRASIL E NO MUNDO**. Jamaxi, UFAC, v. 1, n. 1, p. 164-174, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/jamaxi/article/view/1444>. Acesso em: 27 de jun. de 2023.

SILVA, T.C. F.C; CAMINHA, I.O. **O FASCISMO E AS MASSAS: UMA ANÁLISE DA TEORIA FREUDIANA SOBRE O CONTÁGIO DO ÓDIO**. Problemata: R. Intern. Fil., v. 10, n. 5, p. 178-187, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/47439>. Acesso em: 27 de jun. de 2023.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª ed. Campinas: Papyrus.

VIÉRTOV, Dziga. **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos**. 1ª ed. SP: Editora 34, 2022.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. Capítulo VI. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O EVANGELHO MARGINAL DE SOBREVIVENDO NO INFERNO: UMA LEITURA CRÍTICA BIOGRÁFICA FRONTEIRIÇA

Indayá de Souza Nogueira

Edgar César Nolasco

A CRUZ E A ESPADA

*Nós existe há muito tempo, não existe
descobrimento
Em abril de 1500 começou a exploração
Os portugueses trouxe a guarda e os padres jesuítas
Porque a cruz e a espada foi a única opção
Tu conhece tua árvore genealógica?
Nós sofremos de falsidade ideológica.
Dk 47. Sem memória. Rio de Janeiro: Pineapple Records: 2020. Online (1:30)*

O pensar que aqui se descortina passa por reflexões que colocam em pauta saberes institucionalizados (e posteriormente des-aprendidos) em meu corpo de pesquisadora sul-fronteiriça, mulher preta e periférica que opta pela descolonialidade em seus estudos desenvolvidos na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Desestabilizando os discursos hegemônicos e coloniais aprendidos por mim durante minha criação, me propus nesta reflexão a des-aprender para re-aprender a concepção de “evangelho” partilhada por mim ao longo da vida.

No desenrolar de minha trajetória, a primeira concepção de evangelho compartilhada por mim, nas aulas da escola bíblica infantil, dizia respeito a um livro que tratava dos mais variados assuntos da humanidade, desde a “criação do mundo” aos dilemas sociais da atualidade, como a *biblioteca de Babel*¹ representada por Jorge Luis Borges, o evangelho era para mim “interminável e incorruptível”. Ele me foi apresentado como um livro que respondia todas as perguntas inquestionavelmente e aludindo ao divino enquanto afirmava um determinado código ético-moral que deveria ser seguido em função da noção de Bem e Mal do cristianismo.

Atualmente, entendo a fundamentação do cristianismo como maior religião do país em função da *colonialidade*², processo de reconquista do eixo sul-americano relacionado a *modernidade*³ europeia. A colonialidade, portanto, reafirma a ética de conquista do colonialismo, na qual o mundo se desenha pela “cruz e espada” europeia, dominando os corpos do Novo Mundo e institucionalizando o que compreendemos como as colonialidades do ser, saber e poder. Sabe-se que o colonialismo foi um processo violento de “conquista” pautado na exploração das terras conquistadas por meio do genocídio indígena e da imposição do cristianismo nessas terras.

¹ A Biblioteca de Babel é um conto escrito pelo autor argentino Jorge Luis Borges e publicado no livro *Ficciones*, de 1944. O conto aborda uma perspectiva metafísica para retratar o mundo metaforizado em uma infinita biblioteca disposta em hexágonos com um número infinito de livros. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/cafeliterario/a-biblioteca-de-babel-jorge-luis-borges/>

² A colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas que, ao invés de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, refere-se antes à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si, através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça.

³ Percebam que a minha visão de modernidade não é definida como um período histórico do qual não podemos escapar, mas sim como uma narrativa (por exemplo, a cosmologia) de um período histórico escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas. “Modernidade” era o termo no qual eles espalhavam a visão heróica e triunfante da história que eles estavam ajudando a construir. (Mignolo, 2008, p. 316)

Retomando o trecho epigrafoado, retirado do rap “Sem memória”, reforço que tratar o colonialismo como descobrimento reforça que tal processo decorreu naturalmente, ignorando a guerra, o genocídio e a deturpação da subjetividade ameríndia pela imposição do cristianismo enquanto religião “correta” e detentora da suposta ética. Recobro nesta reflexão minha formação inicial com relação ao evangelho que caracteriza a mesma imposição de uma concepção única de humanidade, vida e sociedade para pensar outro evangelho.

Sobrevivendo no inferno (1997) é considerado pela crítica cultural como a bíblia do rap nacional. Distante deste meio, tal afirmação se confirma nas ruas das periferias brasileiras. Nascida e criada em regiões periféricas da fronteira-sul, *lôci* da qual emerge este texto, reforço que Racionais Mcs enquanto grupo de rap, conquistou lugar emérito no cotidiano com as letras que tratam de cenários do dia-a-dia. O álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), entretanto, saiu das favelas brasileiras e alcançou os grandes centros do país, vendendo mais de 50 mil cópias e sendo transcrito em forma de poesia em 2018, pelo intelectual Acauam Silvério de Oliveira.

Figura 1 - Fotografia dos rappers Racionais Mcs. A esquerda estão Ice Blue e KL Jay e a esquerda Mano Brown e Edi Rock.



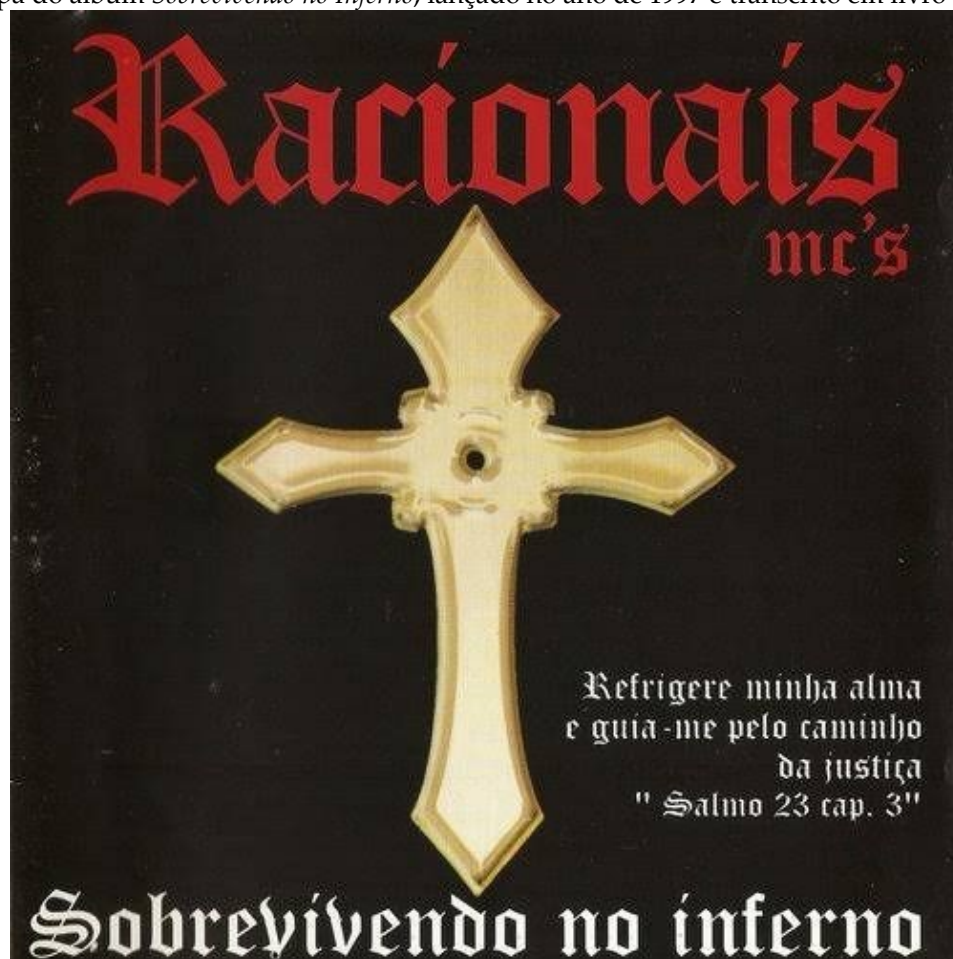
Disponível em: <https://pin.it/lw3rpKJ>

Dito isso, Acauam Silvério de Oliveira (2018, p. 13), no prefácio da obra, cunha a ideia de um “evangelho marginal”. Tal como a concepção de evangelho religioso tramita entre um livro que

reúne os assuntos da humanidade e um manual de instrução ético-moral, a compreensão de *Sobrevivendo no inferno* (1997) enquanto evangelho marginal reúne o caráter único da obra de escrever “a periferia para a periferia”, com o tom catedrático e professoral com o qual os autores fazem isso.

Logo, nas doze faixas da obra, os intelectuais escrevem o cotidiano das periferias brasileiras enquanto buscam chamar seu povo para um pensar não-hegemônico, que responde à subalternidade relegada a estes corpos. A cruz trazida pelos colonizadores, imposta aos povos ameríndios como ferramenta de dominação de suas subjetividades, adquire aqui o caráter de “libertação” estampando a capa da obra.

Figura 2 - Capa do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, lançado no ano de 1997 e transcrito em livro físico em 2018.



Disponível em: <https://pin.it/75EzeSk>

Para Acauam (2018, p. 31) “O discurso proposto é de aceitação e acolhimento, mas também de rigor”. Isto posto, afirmo que enquanto os pregadores direcionaram-se enquanto “irmãos” para seus ouvintes, também apelavam “Descanse seu gatilho/ Entre no trem da malandragem/ Meu rap é o trilho” (Racionais Mcs *Apud* Oliveira, 2018, p. 129), e rigorosamente denunciavam as articulações coloniais do sistema estatal de opressão.

A religiosidade foi imposta enquanto mecanismo de divisão entre os colonizadores e seus outros, em *Sobrevivendo no inferno* (1997) tal noção é subvertida e transmutada em um instrumento de re-existência. Isto posto, nos propomos aqui a refletir a relação entre a marginalização de determinados corpos, sendo eles especificamente os negros e favelados, e a religiosidade evangelística que promete “salvar a alma” daqueles que a seguem. A epistemologia de pesquisa escolhida é a da descolonialidade, dessa forma, ousou adentrar o período colonial e as discussões quanto ao corpo colonizado para tratar do mesmo presente na obra e alcançado para além dela.

Desse modo, a epistemologia da crítica biográfica fronteira (Nolasco, 2015) me permite escrever levando em conta meu *bios*. A partir disso, o presente artigo recorta o relatório final de minha Iniciação Científica desenvolvida no decorrer do último ano, no qual movimentei parte das reflexões aqui propostas enquanto estudei os intelectuais Racionais Mcs e tive a oportunidade de des-aprender para re-aprender questões relativas ao meu corpo preto, feminino e periférico na companhia de meus co-participes Mano Brown, K1 Jay, Ice Blue e Edi Rock. O evangelho marginal, portanto, também conversa com minha experiência pensando com base em solo sul-mato-grossense a relação *bios + locus* (Nolasco, 2015, p. 60) na obra dos autores.

O EVANGELHO MARGINAL: *BIOS* E *LÓCUS* (DES)CRISTIANIZADOS

*Deus fez o mar, as árvores, as crianças, o amor
O homem me deu a favela, o crack, a traição
As arma, as bebidas, as putas
Eu?
Eu tenho uma bíblia velha, uma pistola automática
Um sentimento de revolta
E tô tentando sobreviver no inferno.
RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no Inferno, p. 45. (grifos meus)*

Da mesma maneira que o eu lírico do poema epigrafado, o que nos atravessa aqui é o desejo por sobrevivência, mais do que isso, escrevendo a partir e sobre a subalternidade entendemos que sobreviver não basta, entre deter a vida e perdê-la há toda a gama de paisagens, vivências, corpos, *bios* e *locus* que compõem o tecido da vida. Enquanto partes de uma sociedade em constante movimento, o dito “tecido” também é composto pelas marcas histórico-político-culturais que envolvem o corpo na sociedade. Religião, espaço geográfico, cultura, política e economia são partes constituintes do corpo que a cada dia se mostra mais histórico, social e geo-político.

Desta forma, Deus e Diabo transfiguram-se em mais que meras personas do imaginário coletivo e tornam-se constituintes da subjetividade que constitui os corpos. Sabe-se que o Brasil é um país majoritariamente cristão quanto à “escolha” religiosa de seu povo, além disso, quando

tratamos da subjetividade da população latino-americana, subalternizada e colonizada, os ideais e valores trazidos pelos europeus para as terras ameríndias tornam-se ainda mais acentuados nos sujeitos subalternos. Os autores Racionais Mc 's, no álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), trazem em seus escritos elementos da formação cristã brasileira a fim de salientar os paralelos entre bem e mal, boas e más escolhas, alegria e tristeza, etc.

Em nosso caso, pesquisadores que falam e escrevem a partir da fronteira-sul, lócus geográfico e epistemológico no qual o cristianismo tem exponencial adesão enquanto maior prática religiosa, falar sobre deuses, demônios e intervenção dívida assume um caráter íntimo, embora neste caso, não estejamos discutindo propriamente os impactos da crença na vida de pessoas socialmente marginalizadas, mas do próprio “evangelho marginal”. Em transcrição feita para publicação do livro *Sobrevivendo no Inferno* (2018), o autor Acauam Silvério de Oliveira, no prefácio da obra, cunha a ideia de um “evangelho marginal”. Para Acauam, os Racionais Mc's no terceiro álbum do grupo, obra da qual segundo Ricardo Aleixo (2023, p. 145) em termos ético-estéticos se compara à grandes obras de arte brasileiras, como *Quarto de despejo* e *Grande Sertão: Veredas*, assumindo o tom catedrático de pregação religiosa.

Além das transformações produzidas pelo álbum em termos de mercado (com a venda de cerca de 1,5 milhões de cópias), o que chama atenção para a obra é o fato constatado por Acauam em entrevista de divulgação dada à Companhia das Letras: “Quando se trata de *Sobrevivendo no Inferno*, é fundamental dizer que esse disco salvou vidas”, dessa forma a relação proposta pelo autor relaciona a apropriação que o grupo faz da linguagem religiosa para tematizar a realidade periférica e como esse movimento alcança os corpos nas periferias do norte ao sul do Brasil, “salvando vidas” como o protestantismo se dispõe a fazer.

A fronteira-sul, *loci* de onde escrevemos e pensamos o “evangelho marginal” dos Racionais Mc's, também se articula a partir da subalternidade, enquanto periferia *geohistórica* e territorial da colonialidade. Segundo Nolasco (2015, p. 57) “A fronteira-Sul Brasil/Paraguai/Bolívia tem suas questões culturais e políticas bem postas no contexto socioeconômico, político e cultural, apesar de, ao olhar imperial dos centros, continuar na escuridão.” Dessa forma, pensamos a partir da crítica biográfica fronteiriça (2015, p. 55), subsídio teórico que abre espaço para podermos falar a partir da nossa fronteira e dos Racionais Mc's.

O ponto a ser ressaltado aqui é o de uma teorização que se abriga em outra visão do mundo, colonial e conceitualmente dividido entre centro e periferia, há uma concentração de recursos e saberes aceitos situada nos grandes centros do ocidente. Para Walter Mignolo:

A teorização pós-colonial, enquanto ação específica da razão subalterna, coexiste com o próprio colonialismo como uma caminhada e um esforço contínuo em direção à autonomia e à libertação em todas as esferas da vida, da economia à religião, da língua à educação, das memórias à ordem espacial. (2003, p. 141)

O estado de Mato Grosso do Sul compõe, portanto, este lócus condenado pela colonialidade a repetir os saberes produzidos pelos grandes centros brasileiros, mantendo a posição de subalternidade que, entre outras coisas, carrega consigo os legados de violência e preconceitos deixados pelo colonialismo, além disso, o lugar de enunciação aqui pautado relaciona-se com a negociação de espaço epistemológico no sistema mundial/colonial/moderno. Mano Brown e Ice Blue, intelectuais que emergem a partir do extremo sul de São Paulo, e Edi Rock e K1 Jay, moradores da zona norte, tematizam o que Carolina Maria de Jesus chama de “quarto de despejo” dos grandes centros, para onde é levado tudo o que incomoda e subverte os paradigmas hegemônicos das grandes cidades.

Assim como os intelectuais paulistanos escrevem um novo paradigma para o mundo que conhecem, em meio a criminalidade, violência e miséria, a ideia da periferia enquanto potência cultural é pautada pelos autores, contradizendo os padrões hegemônicos que retratam a periferia como um curioso amontoado de vidas em pobreza, dentre essas, tratando-se de corpos majoritariamente negros. Entretanto, cabe ressaltar que uma nova perspectiva de mundo não exclui cenários da realidade empírica, na década de 1990 observa-se no Brasil o crescimento exponencial de igrejas neopentecostais nas periferias brasileiras.

Dentre essas, nomes como a Igreja Universal do Reino de Deus, a Comunidade Sara Nossa Terra e a Igreja Mundial do Poder de Deus são incluídos no imaginário das favelas brasileiras. O crescimento do protestantismo representa não só o aumento do acesso de pessoas periféricas à religiosidade, como também a convivência entre fontes de crenças ideológicas e religiosas. Tal movimentação possibilita que os fiéis tenham se tornado “mais alheios aos controles e imposições doutrinárias das instituições religiosas” (Prandi, Santos, Bonaldi, 2019, p. 45). Frente a isso:

As religiões precisam se valer das mais diversas estratégias que as possibilite assumir um papel relevante nas contínuas construções pessoais de sentido dos fiéis. Quanto mais o sentido religioso se ausenta das práticas rotineiras dos indivíduos, menos importância terão os ensinamentos transmitidos nos cultos, e vice-versa. (2019, p. 46).

É possível argumentar que as dificuldades e aflições que cercam os corpos periféricos são tratados como “obstáculos terrenos” a serem ultrapassados a fim de encontrar a salvação para a alma. Os Racionais Mcs, cercados por esse cotidiano de fé em meio ao que eles categorizam como “inferno” no título da obra, emitem um grito de re-existência (Mignolo, 2003) ao escreverem o álbum

que marcou uma geração e ocupa hoje lugar emérito na literatura brasileira, alicerçado revirar o discurso religioso contra o sistema opressivo e hegemônico perpetuado pela modernidade.

O destacável, portanto, é como essa abordagem catedrática da obra relaciona-se com o seu alcance, e com a transgressão das críticas ao sistema mundial colonial/moderno (Mignolo, 2003). A transgressão⁴ (Ferraz, 2023, p. 12) realizada pelos rappers se configura quando se une o discurso religioso da cristandade⁵ + à crítica social que reclama, entre outras coisas, a problemática do racismo e da subalternização dos corpos que desviam do padrão colonial de humanidade. Como já havia sido pautado anteriormente, as religiões têm se valido de estratégias discursivas que conectam a fé cristã com a realidade dos mais diversos lócus, em contrapartida, entendemos que a crítica social exercida a partir da ideia de re-existência se rebela com a pacificidade frente às opressões coloniais, dentre elas, a imposição religiosa.

Outro ponto que constitui a anedota cristã e crítica ao sistema colonial-capitalista é que, como foi explorado por Franz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2020) e por Aníbal Quijano (2019) em boa parte de seu projeto intelectual, a racialização é um produto da colonização, a desumanização implicada na conquista do Novo Mundo exigiu dos colonizadores uma nova ética quanto a humanidade, o *damné*⁶ dos sujeitos racializados no colonialismo passa pelo processo subjetivo de criação do outro, na qual se estabelecem as diferenças. A ideia de raça (Quijano, 2019, p. 72) se fundamenta com suporte nesta nova ética de conquista e subsidia em si a cristandade.

Dito isso, valer-se da cristandade, imposta como mecanismo de dominação colonial-racial para criticar o sistema mundial/colonial/moderno, configura a subversão necessária para que se desenvolva o re-existir proposto pelos intelectuais. Segundo Quijano (2019, p. 105):

A europeização cultural se converteu em uma inspiração. Era uma forma de participar do poder colonial. Além disso, também pode servir para destruí-lo e posteriormente, para alcançar os mesmos benefícios materiais e o mesmo poder que os europeus, conquistando a natureza e o “desenvolvimento”. A cultura europeia passou a ser um modelo cultural universal. O imaginário das culturas não-europeias, hoje, dificilmente poderia existir e se reproduzir para além dessas relações.

⁴ “É relevante destacar que a transgressão aqui em destaque é pensada como ato ou opção de resistência frente a um estatuto que impõe dominação e subserviência. Para tratar a transgressão conceitualmente, me pauto “em seu significado social”, que pressupõe o ato ou escolha contrários de um indivíduo em relação ao grupo social em que ele está inserido. Assim, não é necessário ir além do limite legal, promovendo inconstitucionalidade de um ato.” (Ferraz, 2023, p. 12)

⁵ “Aqui utilizou-se a definição de Richard (1982, p. 9) que afirma que a Cristandade é “uma forma determinada de relação entre a Igreja e a sociedade civil, relação cuja mediação fundamental é o Estado. Para ele, “em um regime de Cristandade, a Igreja procura assegurar sua presença e expandir seu poder na sociedade civil, utilizando antes de tudo a mediação do Estado.” (Oliveira, 2011, p. 307)

⁶ “O negro, a gente de cor e o colonizado se convertem nos pontos de partida radicais para qualquer reflexão sobre a colonialidade do ser. Usarei, para me referir a eles, um conceito que Fanon utilizou antes: o conceito de condenados (*damnés*) da terra.” (Maldonado-Torres, 2022, p. 40)

Por conseguinte, o que despertou a presente reflexão a partir da obra dos Racionais Mcs é a articulação entre a escrita e produção, o momento histórico, o *loci* enunciativo e o grande alcance da produção. A proposição na qual a “apropriação” do paradigma colonial/europeu/moderno constitui uma co-participação na cultura universal subsidia a concepção na qual o “evangelho marginal” é propagado. Enquanto parte do modelo cultural universal, o cristianismo é o modelo de religiosidade e fé aceito pela colonialidade, sendo a partir dele que se humaniza e dignifica os corpos de cor. Para tanto, entendemos que há uma ferida colonial (Mignolo, 2003, p. 34) aberta nos sujeitos subalternizados, e, portanto, urge a necessidade de reconceitualizar estas histórias apoiadas em uma perspectiva que os agregue.

O álbum de rap, estilo musical depreendido de manifestações artísticas periféricas, composto por quatro jovens negros assentados em periferias paulistanas, fazem um retrato do complexo esquema de violência, criminalidade e fome dos extremos das grandes cidades. Dessa forma, o uso da linguagem religiosa em *Sobrevivendo no Inferno* (1997) o coloca entre os projetos musicais mais ouvidos do país. Dito isso, mesmo que não diretamente, os rappers trazem o composto que possibilita inseri-los na cultura universal por meio da cristandade. O sentido religioso em relação com a experiência, apregoadado pelas igrejas neopentecostais em exponencial crescimento em periferias, é feito pelos Racionais Mcs, cedendo lugar ao “pastor-marginal” (Oliveira, 2018, p. 31), no qual a cultura periférica e seu imaginário são subvertidos e constituem a conotação de religiosidade.

Cabe ressaltar, para além do posto, que a divindade proposta pelos autores, apesar de estar mais diretamente relacionada ao cristianismo, não se detém nele. A primeira música do álbum é uma versão da canção “Jorge da Capadócia” de Jorge Ben Jor e louva o santo guerreiro pedindo por sua proteção. Sabemos que parte dos autores tem berço religioso na Umbanda, religião de matriz africana com poucos espaços enunciativos na cultura universal europeia. O “evangelho marginal”, nesse ínterim, transita por discursos religiosos a fim de relacionar a existência do corpo afro-periférico com a regência do mundo sob a ótica da fé religiosa.

Bios e *lócus* culturalmente marginalizados pela colonialidade são postos como “filhos” do mesmo Deus dos colonizadores, entretanto, essa doutrinação da qual partem avança o processo catequético jesuíta⁷ desenvolvido em nossas terras. A religiosidade incorporada pelos pensadores se configura fundamentada um falar contra/ escrever contra (Santiago, 2019, p. 18) a colonialidade. Dessa forma, a bíblia do rap nacional escreve-fala contra o racismo, a hegemonia, o sistema político-

⁷ Os jesuítas marcaram presença na América portuguesa a partir do ano de 1549, quase cinquenta anos após o chamado “descobrimento do Brasil”, objetivando contribuir com o avanço da colonização lusitana nas terras do “novo mundo”, que incluía a conversão religiosa dos nativos. <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/historia/chegada-dos-jesuitas>

econômico excludente e violento e as demais mazelas que afligem os corpos periféricos e racializados na colonialidade.

A concepção de uma “bíblia do rap nacional” carrega consigo a universalidade cultural europeia, sendo a bíblia livro que se propõe a tratar das mais diversas questões que permeiam a existência humana e representando a unidade religiosa da Europa e das grandes navegações. *Sobrevivendo no Inferno* alcança, então, os mais variados corpos -periféricos ou não- e trata dos tópicos que cerceiam a subjetividade, vivência e experiência afro-periférica, conceitualizando o que tratamos como “evangelho marginal”.

“VIGIA OS RICOS, MAS AMA OS QUE VEM DO GUETO”

*Que Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro
Vigia os ricos, mas ama os que vem do gueto
Eu visto preto por dentro e por fora
Guerreiro, poeta, entre o tempo e a memória.
Racionais Mcs. Negro drama. São Paulo: Costa Nostra Fonográfica, 2002.
Online (2:16)*

No último ano, no qual desenvolvi o projeto de pesquisa “O evangelho marginal de Sobrevivendo no inferno”, o Brasil, país onde nasci e do qual nunca sai, viveu o período de transição de um governo que persistiu em reforçar o *modus operandi* da teocracia enquanto argumentava a favor dos paradigmas impostos pela colonialidade. O ex presidente Jair Bolsonaro reforçava em seu discurso o mundo “correto” da colonialidade/modernidade, o mundo branco, centralizado, cis e hétero, no qual os sujeitos subalternizados são menos-que-humanos por não se encaixarem.

O que ressalto aqui, portanto, é a utilização do discurso religioso como endossador de uma política de exclusão social. Segundo Medeiros (2023, p. 12):

Nesse preciso sentido, o eleitor de Bolsonaro, autointitulado “cidadão de bem”, acredita com veemência na meritocracia individualizada, em seu próprio trabalho duro e na presença incontestada do seu Deus universal acima de todos. No espaço do culto, em específico, neopentecostal, resguardam-se, *à la* ego e teopolíticas, *seus sustentáculos morais, afetivos, financeiros e no evangelho a lente para apreender a realidade do cotidiano.*

Nesse ínterim, a religiosidade, especificamente o neoprotestantismo, assumiu abertamente seu papel doutrinário e mais uma vez, intitidou as subjugadas categorias de ser humano. O projeto de pesquisa que desenvolvi foi atravessado por um bombardeamento de uma concepção teopolítica na qual corpos como o meu e o dos Racionais Mcs não se enquadram. O “evangelho marginal” desenhou-se em meu corpo, portanto, como uma resposta aos “cidadãos de bem”, chamados pelos

Racionais de “zé-povinho”, sendo aqueles que reafirmam os paradigmas de hegemonia da colonialidade.

Os marginais contrapõem os cidadãos de bem ao reconceitualizarem a religiosidade neoprotestante em função de suas existências periféricas. No trecho epigrafiado, Mano Brown afirma que Deus “Vigia os ricos, mas ama os que vem do gueto”. Historicamente, povos periféricos são catalogados pelo pensamento colonial como “aqueles que não conhecem/ devem ser ensinados sobre Deus”, enquanto este mesmo sistema despreza a grande gama de fé(s), crenças e rituais que os povos ameríndios e sul-africanos carregam em suas culturas e subjetividades.

Afirmar, portanto, que o amor divino se direciona ao “gueto” corrobora com a nova ética, o paradigma outro⁸ (Mignolo, 2003, p. 22) da colonialidade. Dessa forma, entendo que a obra representa, para as periferias brasileiras, uma concepção de evangelho na qual os corpos da periferia não são relegados a posição inferior. Retomando a citação (Medeiros, 2023, p. 12); o evangelho é “A lente para apreender a realidade do cotidiano”. Por meio dele, os colonizadores buscaram subverter os processos subjetivos e cognitivos das colônias e, ainda hoje, políticos e figuras públicas que reforçam a colonialidade nas Américas realizam o mesmo exercício.

Isto posto, estabelecer que *Sobrevivendo no Inferno* (1997) é a bíblia do rap nacional, ou, como foi proposto por Acauam, um “evangelho marginal”, exercita a re-existência destes corpos que a partir da colonialidade não tiveram o livre direito a Deus. A religiosidade subalterna foi, e ainda é, intermediada pela colonialidade, desde os Jesuítas aos Bolsonaro, o discurso religioso cristão se apregoa a duas ideias: o primeiro pautado na racialização e desumanização dos corpos racializados e o segundo na dominação da subjetividade e estipulação de um ideal de ser humano.

Ao dizer que “Preto e dinheiro são palavras rivais”, os rappers representam como a racialidade é subjugada no sistema capitalista. Entretanto, os processos de dominação se iniciam a partir da premissa que sujeitos racializados e a “salvação” divina se distanciam. A rivalidade, desta forma, vai além da riqueza terrena, mas também se apresenta na salvação da alma. O *damné* colonial é o condenado da terra a partir da condenação divina, os “sem alma” que, a partir na nova ética criada pelo colonialismo, precisavam ser “domados” perante os homens por meio do pensamento colonial e perante a Deus por intermédio da catequização.

⁸ Um paradigma outro, complementar a transição paradigmática, emerge, em sua diversidade desde as perspectivas das histórias coloniais, no conflito entre línguas, saberes e sentidos (isto é, na colonialidade do ser um ser não configura ontologicamente no “cara a cara” levisiano, mas sim no poder diferenciado do racializado- que não está em Hegel mas sim em Fanon- entre os senhores e os escravos) isto é, em/desde as histórias locais que lhe foram negadas potencial epistêmico e, no melhor dos casos foram reconhecidas como “conhecimento local” ou regional [...] A história do colonialismo apresenta-se desde a perspectiva dos atores que viveram nas colônias (crioulos, mestiços, indígenas ou afro americanos), como seus equivalentes na África e Ásia, são os lugares epistêmicos do qual surge um paradigma outro. Estes lugares (de história, memória, dor, línguas e saberes diversos) já não são “lugares de estudo” mas sim “lugares de pensamento”. (Mignolo, 2003, p. 22)

Sendo assim, ao iniciar a pesquisa que subsidia este artigo em tempos de teopolítica e ter atualmente maior fôlego para tratar de tal assunto, afirmo que a obra dos Racionais Mcs foi considerada a “bíblia” do rap nacional por representar as questões da literatura universal, entretanto, a perspectiva da “universalidade” voltou-se para o cotidiano das favelas brasileiras. Dito isso, nota-se a validação do seu *lócus* enunciativo como “dignos de Deus” sem a necessidade de apreender o divino dos grandes centros. Racionais Mcs tratam de seu *biolócus* (Nolasco, 2015) de periferia para periferia, desprezando a conciliação para fortalecimento, mas se valendo de apropriação como forma de adentrar a hegemonia cultural brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobrevivendo no inferno (1997) ultrapassou barreiras epistêmicas e culturais. Apesar da indústria musical ter se mostrado inicialmente fechada para o “som” dos pensadores Racionais Mcs, os rappers conquistaram lugar emérito na cultura brasileira. Como denominador comum, havia centenas de vidas atravessadas pela hegemonia colonial. Fome, crime, baixa-estima e violência povoam a subjetividade de corpos periféricos em todo o Brasil. Dito isso, o discurso revoltoso e clamante dos pensadores alcançou com efervescência *bios* e *lócus* por todo o país. O “evangelho marginal”, portanto, evangeliza não só a partir do discurso cristão explanado na obra, mas principalmente na exposição de feridas abertas que permeiam histórias locais (Mignolo, 2003) como a minha, e a demais de 50 mil manos, todos nós somos, citando Mano Brown “efeitos colaterais que o sistema fez” (Racionais Mcs, 2018, p. 56) e por fim, erigimos nosso fazer-contrá e pensar-contrá para o sistema que nos coloca nesta posição.

REFERÊNCIAS

- BONATO, Massimo. PRANDI, Reginaldo. SANTOS, Renan William dos. **Igrejas evangélicas como máquinas eleitorais no Brasil**. In: Revista USP, n. 120. São Paulo: Revista USP, p. 43-60, 2019.
- FERRAZ, Dênis Angelo. **Discurso transgressor a partir de Silviano Santiago**: teorização crítica biográfica fronteiriça. 2023. 199 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2023.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre a colonialidade do ser**: contribuições para o desenvolvimento de um conceito. Rio de Janeiro: Via Verita Editora, 2022.
- MEDEIROS, Pedro Henrique Alves de. **Silviano Santiago: um Brasil do pretérito imperfeito**. Em fase de elaboração, 2023.
- MIGNOLO, Walter D. **DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA: A OPÇÃO DESCOLONIAL E O SIGNIFICADO DE IDENTIDADE EM POLÍTICA**. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34. Rio de Janeiro: Cadernos de Letras da UFF, p. 287-324, 2008.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: La Herida Colonial Y La Opción Decolonial**. São Paulo: Gedisa Editorial S A, 2007
- NOLASCO, Edgar César. **CRÍTICA BIOGRÁFICA fronteiriça (Brasil/Paraguai/Bolívia)**. In: CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS, v.7, n. 14. Campo Grande: Editora UFMS, p. 55-76, 2015.
- CARNEIRO, Bruno Freitas. AMANTINO, Marcia Sueli. **A chegada dos jesuítas à América portuguesa e a aparente facilidade de conversão indígena na visão de Nóbrega**. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, ed. 10, v. 02, p. 133-141, 2020.
- QUIJANO, Aníbal. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires: Del Signo, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano**. In: Uma literatura nos trópicos. Recife: Editora Cepe, p. 9-30, 2019.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **Sobrevivendo no Inferno (Racionais Mcs)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

O HIBRIDISMO COM AS ARTES PLÁSTICAS, A LITERATURA E O CINEMA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Carolina Montebelo Barcelos

INTRODUÇÃO

Um dos aspectos constitutivos do teatro contemporâneo ocidental é o hibridismo, principalmente com o cinema, com as artes plásticas e com a literatura, esta última por meio de colagens de textos. Destarte, como assevera o historiador inglês Peter Burke: “Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura - religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música” (2003, p. 23). No entanto, como Burke ressalta, “Seria insensato assumir que o termo hibridismo tenha o mesmo significado nestes casos” (2003, p. 23).

Nesse sentido, podemos afirmar que na literatura, artes visuais e cênicas o termo hibridismo diz respeito à fusão de estilos e/ou materiais que resulta em outro elemento. Na hibridização artística o resultado não importa mais do que o processo.

A cena teatral contemporânea brasileira vem se valendo desse hibridismo em seus trabalhos. É o caso, para citar algumas companhias, do Lume, de Campinas, do Teatro da Vertigem, Phila7 e Satyros, de São Paulo, Magiluth, de Recife, e Amok, Cia. dos atores e Os Dezequilibrados, do Rio de Janeiro. Desse modo, o objetivo deste estudo é analisar os procedimentos de hibridização do teatro com o cinema, artes plásticas e literatura da companhia teatral carioca Os Dezequilibrados. Para fins de recorte, será examinada a peça *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*. Como aporte teórico serão cotejados com a encenação escritos do teatrólogo alemão Hans-Thies Lehmann a respeito do seu conceito de teatro pós-dramático, considerações acerca da cena contemporânea concretizadas pelo crítico e teórico do teatro, o francês Patrice Pavis, o livro do brasileiro Arlindo Machado sobre o uso contemporâneo da tecnologia na arte, o livro organizado pelo também brasileiro Nelson Brissac Peixoto sobre intervenções no espaço urbano e o livro do polonês e professor de teatro e performance na Inglaterra, Piotr Woycicki, sobre o que ele conceitua como o fenômeno do pós-cinemático no teatro e na performance e o livro do crítico literário francês Antoine Compagnon sobre a intertextualidade sob o viés da citação.

A companhia teatral carioca Os Dezequilibrados surgiu, em um primeiro momento, em 1996. A ideia do nome do grupo se deu a partir do entendimento dos seus membros de que o artista deveria buscar o desequilíbrio, o que foi sedimentado a partir do conhecimento dos atores de um exercício teatral trabalhado pelo encenador Antunes Filho no qual o ator deveria se colocar em desequilíbrio, em situações difíceis em cena. Com a sugestão de um dos atores de substituir o “s” da palavra desequilíbrio

por “Z”, caso fossem dez membros que integrassem a companhia, seus membros optaram então por Os Dezequilibrados.

O HIBRIDISMO EM *FALA COMIGO COMO A CHUVA E ME DEIXA OUVIR*¹

Em *Morning sun*, assim como na maioria de suas telas, o pintor nova-iorquino Edward Hopper retratava figuras solitárias e reflexivas, com olhares distantes. Mesmo quando havia casais nas pinturas, estavam geralmente absortos em seus próprios silêncios. O ar de melancolia, desencanto e desilusão atravessava esses quadros que, segundo diversos críticos de arte, pareciam um fragmento fílmico.

Uma reprodução de *Morning sun* encontra-se na parede de uma cena da peça *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*. Tal como no quadro de Hopper, a luz solar entra no quarto pela janela, enquanto a personagem *Esposa* está olhando para o lado de fora, pensativa e com feições melancólicas. O personagem, o *Marido* acabara de entrar no quarto, sem dialogar com a mulher, deita, bêbado, e adormece na cama.

Além dessa cena, muitas outras foram inspiradas nos quadros de Edward Hopper, tanto no que diz respeito ao clima de solidão e melancolia quanto aos enquadramentos e luz das pinturas. Quando, por exemplo, a *Esposa* chama o público para a cozinha da casa, momento em que faz um ovo mexido para o casal, o *Marido* se encontra fumando, sentado na janela da cozinha, pensativo. Ela, em frente à janela, por onde entra uma luminosidade externa, prepara o alimento, também pensativa e angustiada. Entretanto, eles não se olham, não se falam e nem comem juntos. Nessa cena a iluminação remete àquela utilizada por Hopper ao retratar figuras humanas.

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir é uma peça curta escrita por Tennessee Williams em 1953, um ano após o *Morning sun*, de Edward Hopper. Assim como em outras obras, a pintura de Hopper e a peça de Williams podem ser localizadas no clima trazido pelo pós-guerra, apesar de não haver nenhuma menção a questões políticas nesses trabalhos. A intenção de Os Dezequilibrados era tratar de uma das facetas dos relacionamentos amorosos, o da crise conjugal, nesse caso. A peça não é contextualizada em nenhum período histórico, pois, como narra a *Esposa* logo no início, ela pode acontecer em qualquer lugar, em qualquer momento.

Esse processo de composição foi feito a partir da peça original e de outros textos que, de alguma forma, dialogavam com ela. Um deles foi “O Quarto de Hotel de Hopper em Madri”, do livro de

¹ Esse artigo foi reescrito a partir de um capítulo da minha tese de doutorado intitulada *O lugar das companhias teatrais cariocas no contexto do contemporâneo*.

crônicas *A última madrugada*, de João Paulo Cuenca. Foi, inclusive, por causa dessa crônica que a companhia chegou aos quadros do pintor. Embora esse texto de Cuenca tenha sido utilizado como estímulo para composições e tenha levado os membros da companhia a explorar cenicamente as pinturas de Hopper, outro texto do escritor, extraído da crônica “5 Segundos”, é utilizado em uma narração em *off* ao final do espetáculo.

Esse trabalho de intertextualidade, ao combinar a peça de Tennessee Williams com contos de Cuenca, é o que o professor e crítico literário Antoine Compagnon entende como citação (1996, p. 58). Segundo Compagnon, “Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. [...] A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto...” (1996, p. 13). Ainda, conforme o crítico literário, “Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro...” (1996, p. 39). Temos, portanto, em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, uma colagem de textos que se transforma em um novo texto, ou seja, partes que, distintas, quando combinadas como em uma colagem, formam um todo coerente.

Como pode ser constatado no histórico de Os Dezequilibrados, alguns espetáculos são baseados em textos dramáticos, em outros foram utilizados romance e contos, e há aqueles inspirados em obras e vida de escritores. No entanto, salvo exceções, os textos são trabalhados de forma colaborativa, como nas composições realizadas em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* e, dessa forma, outros textos e outras referências são explorados, como ocorre no chamado teatro pós-dramático.

Ao tratar da questão do estatuto do texto no pós-dramático, Lehmann discorda da oposição “teatro vanguardista” e “teatro de texto”, para ele uma “contraposição muito em voga, mas irrefletida” (2007, p. 246), preferindo, inspirado nas reflexões de Julia Kristeva, a ideia de um texto no qual “o que se visa não é o diálogo, mas multiplicidade de vozes, polígono” (2007, p. 247). Esse texto polissêmico pode, portanto, ser percebido nos espetáculos de Os Dezequilibrados. Não se trata aqui, no entanto, de uma estrutura completamente fragmentária, como percebemos em diversas companhias e encenadores comentados por Lehmann e muito em voga até a década de 1980.

Por meio das pesquisas e experimentações realizadas durante os trabalhos de composições, os atores acabam por produzir o que Patrice Pavis explica, baseando-se nas análises efetuadas por Chris Balme sobre o teatro de Robert Lepage, uma escritura cênica. A esse respeito, explica Pavis,

Aquilo que se constitui no decorrer dos ensaios são acontecimentos cênicos e textos. Esses textos são fixados no processo dos ensaios. [...] Nesse contexto, poderíamos falar

de escritura cênica, na qual o objetivo não é realizar sem sutura um texto pré-fabricado, nem desconstruí-lo como um corpo estranho. O texto é um produto necessário no trabalho da encenação e é continuamente modificado. O palco está, neste caso, portanto, na origem da produção textual. Esse texto é uma verbalização de ações cênicas, varia segundo as improvisações cênicas [...] A encenação não é uma execução do texto, mas sua descoberta. (2010, p. 384).

Os estímulos utilizados pelos *Dezequilibrados* durante os processos de composição e de pesquisa durante os ensaios compõem essa escritura cênica sobre a qual Pavis comenta. Além da peça de Tennessee Williams, do trecho do conto de João Paulo Cuenca, das pinturas de Hopper e de músicas, os membros da companhia trabalharam bastante com a referência do elemento da água presente no texto do dramaturgo. Dessa forma, a água, no espetáculo, não está apenas presente na chuva, como explicitado no título da peça e em uma cena que o casal está em um banco sob a chuva, mas na piscina, onde ocorre uma cena, no momento que a personagem *Esposa*, mostrando-se angustiada na cozinha enquanto prepara o ovo mexido, abre a torneira e mergulha a cabeça na pia. Há também a presença não física da água via sons de mar e da chuva.

As composições foram feitas, desde o início, na Casa da Glória², onde a peça foi encenada. Vários cômodos da casa são utilizados. Quando o portão é aberto, o público, assim como o personagem *Marido*, sobem uma escada com muitas garrafas vazias no chão até chegar em um jardim na entrada. Ali o *Marido*, bebendo uma cerveja, entra em uma banheira. Fica subentendido que ela havia passado a noite bebendo. Ao sair da banheira, o ator chama o público para entrar na casa. Há cenas em um cômodo cujo cenário remete a um quarto, em outro cômodo que representa a sala de jantar, e a cozinha. Dali o público é chamado para sair da casa e sentar-se ao redor da piscina e nela entram os atores para outra cena. Da piscina, vão para outra área do jardim onde há duas cenas, uma no banco e outra em um sofá.

O surgimento de trabalhos nas artes cênicas voltados para a intervenção no espaço urbano se deu graças à renovação na estética teatral ocorrida no século XX. Encenadores tais como Brecht, Grotowski e Artaud propunham um novo tipo de fazer teatral, procurando romper com o Naturalismo e com a ilusão da quarta parede. Dessa forma, esses encenadores questionaram o modelo europeu de espaço teatral, caracterizado pela relação frontal e distanciada do ator e plateia. Nesse contexto, o espaço urbano exterior ao edifício teatral convencional passa a ser espaço de pesquisa e experimentação e não apenas outros espaços fechados são utilizados, como também as ruas voltam a ser locais de teatralização, como fora, outrora, nas praças medievais. A aproximação do ator com a plateia,

² A pesquisa de espaços não convencionais foi sempre trabalhada nas peças de *Os Dezequilibrados*.

principalmente em espaços que não são inicialmente tidos como teatrais, torna tênue a linha que separa o real do ficcional.

A concepção de um espetáculo que leva em consideração a escolha de um espaço de encenação que foge ao palco tradicional é fruto, portanto, das transformações realizadas pelo teatro contemporâneo. Segundo Hans-Thies Lehmann, enquanto o teatro dramático prefere o espaço “mediano” em detrimento do espaço mais íntimo ou ao mais amplo, o teatro pós-dramático se vale de qualquer dimensão de espaço. Lehmann assinala que:

[...] o espaço dramático é sempre símbolo isolado de um mundo como totalidade, por mais que ele seja mostrado de maneira fragmentária. Já no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo [...] pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas, ao mesmo tempo, continuação e por isso, fragmento de realidade de vida. (2007, p. 268).

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir é como esse “*continuum* do real” e “fragmento de realidade de vida” mencionados por Lehmann. Ao nos deslocarmos nos variados cômodos da Casa da Glória, um espaço de uma casa real, onde os atores realizam ações valendo-se de coisas reais – o *Marido* fuma cigarro, a *Esposa* acende o fogão, mistura ovos em um prato, cozinha e come o alimento, lava a louça utilizada - somos as testemunhas da solidão e melancolia vivida por um casal em crise. Embora não haja uma intervenção direta do público na peça, os atores sempre se dirigem aos espectadores para acompanhá-los em seus trajetos, estabelecendo, portanto, uma relação de proximidade. Ao sairmos da posição passiva da cadeira do teatro convencional e nos deslocarmos, juntos dos atores, pelos cômodos da casa, nos colocamos dentro da ação. O modo pelo qual os atores chamam o público para segui-los, mudando de ambiente, já sugere um convite para testemunharmos a intimidade do casal.

Para Lehmann, o espaço pós-dramático diz respeito a uma “experiência essencialmente imagético-espacial” (2007, p. 272), podendo variar desde palcos que separam os atores da plateia até os interativos ou integrados, ou mesmo os heterogêneos, embora a carga simbólica visual sempre esteja presente em todos esses tipos de palco. Lehmann também nos lembra que a produção e utilização de ambientes, conforme vemos nas artes plásticas contemporâneas, fazem parte do teatro pós-dramático: “Em muitos desses trabalhos revela-se a intenção de propiciar uma determinada experiência temporal por meio de concepções espaciais específicas, da escolha de localidades historicamente significativas ou da construção de instalações” (2007, p. 277).

Essa contribuição das artes plásticas para o teatro de uma nova concepção espacial é conhecida como *site-specific*³. Introduzidas no final da década de 1960, tal manifestação artística tomou a cidade de São Paulo com o projeto Arte/Cidade, concebido por Nelson Brissac Peixoto a partir de 1994. Trata-se de um projeto de intervenção urbana que partiu da ideia de que em uma metrópole contemporânea como São Paulo, o urbanismo e a arquitetura são frequentemente redesenhados. Essas intervenções procuraram problematizar o estatuto da obra de arte e da arquitetura, questionando sua autonomia e considerando todo o seu espaço circundante como parte constitutiva das criações. As obras foram criadas em espaços já carregados de valor histórico ou simbólico e tentavam provocar novas visões da cidade. O espectador, portanto, como afirma Nelson Brissac Peixoto, “passa de uma contemplação deambulatória de objetos autônomos, apresentados num contexto neutro, para viver uma experiência estética, proporcionada pelo lugar investido artisticamente” (2002, p. 11).

Algo análogo aconteceu com o teatro. O espectador saiu do edifício teatral onde contemplava uma peça na astaticidade de uma poltrona, semelhante à maneira descrita acima por Brissac Peixoto a respeito da contemplação de uma obra de arte em um museu, e passou a viver uma nova experiência estética num espaço urbano repleto de significações, mas apto a ser ressignificado pela obra de arte que ali se impõe e pelas diferentes formas de recepção da obra. Brissac Peixoto procurou diferenciar o Arte/Cidade de outros projetos de *site-specific*, por acreditar que

enquanto as obras convencionais para o sítio específico tendiam a se acomodar às condições formais dos espaços, presas a uma abordagem puramente estética, eles [artistas do Arte/Cidade] passam a conflitar com a arquitetura e a disposição dos lugares. São intervenções na cidade que reequacionam o espaço urbano. (2002, p. 11)

Com relação à maneira pela qual o teatro absorveu os elementos estéticos do *site-specific*, diz Hans-Thies Lehmann: “O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro” (2007, p. 281). A partir dessa análise de Lehmann, pode-se inferir que o teatro *site-specific* diz respeito ao teatro que é concebido a partir de ou considerando-se, essencialmente, o caráter simbólico do espaço da encenação, tal como Nelson Brissac concebeu o projeto Arte/Cidade.

³ Diversos teóricos e artistas brasileiros preferem utilizar a expressão em inglês mesmo. Alguns poucos optam pela tradução “teatro específico ao local”, como é o caso da edição brasileira do livro de Lehmann, ou então apenas “sítio específico” ao se falar dessa estética nas artes plásticas.

No entanto, há um tipo teatro *site-specific* em que uma peça é montada em um espaço que remete ao texto escolhido, como uma encenação de *Sonhos de uma noite de verão* em uma floresta ou *Hamlet* em um castelo⁴. Nesse fazer teatral haveria, nas palavras de Lehmann, duas variantes:

Por um lado, o local específico pode ser utilizado em sua própria configuração: os atores simplesmente atuam em meio às máquinas e equipamentos do galpão de uma fábrica ou da oficina de manutenção de uma estrada de ferro e o público simplesmente é posicionado ali – pode-se dispor cadeiras ou arquibancadas, sem que esse caráter básico da espacialidade projetada como cena seja alterado. A segunda variante é a montagem de uma cena com a disposição de decorações e objetos no local. Nesse caso, introduz-se uma cena dentro da cena e cria-se uma relação entre ambas que pode sugerir, de modo mais ou menos claro, contradições, espelhamentos e correspondências. (2007, p. 281).

Dessa forma, segundo Lehmann, tanto atores quanto espectadores são “estrangeiros” nesse espaço, o qual também se torna um coparticipante. Mais uma vez, assim como ocorre nas artes plásticas, no teatro pós-dramático também surgem projetos “motivados por uma *ativação de espaços públicos*” (2007, p. 282), em que a premissa básica é pensar e utilizar o espaço urbano com o cotidiano e com suas significações na atualidade.

Nos trabalhos realizados pelos Dezequilibrados, em que a encenação acontece fora do teatro tradicional, o espaço escolhido não tem necessariamente uma significação histórica ou simbólica precisa, como aquela do projeto Arte/Cidade de Nelson Brissac, trazida à fala pela encenação e com o cotidiano e a realidade circundante, como aponta Lehmann⁵. A Casa da Glória, local onde foi encenada a peça *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, é um sobrado histórico do século XVIII, próximo ao Outeiro da Glória, mas sua significação histórica não é contemplada pela encenação da peça. Não obstante, como a casa foi utilizada desde o início dos ensaios, os artistas se valeram não só dos espaços físicos, como da luz do dia que invadia as janelas quando as cenas ocorriam no interior da casa, ou nas áreas abertas, perto do jardim, da piscina, ou na sacada do segundo andar. Assim, criou-se uma iluminação cênica artificial que dialogasse com a natural. Portanto, a casa não foi utilizada como um mero cenário, mas toda a construção dramatúrgica levou em conta suas características.

Muito do que Lehmann considera sobre peças encenadas em locais públicos diz respeito a uma prática teatral relacionada a uma agenda política que surgiu desde os anos de 1960 e 1970 com, por exemplo, o Performance Group e o The Living Theatre. Embora esse tipo de fazer teatral em espaços

⁴ A esse respeito, alguns encenadores e teóricos preferem o termo *site-generic* ou *site-responsive*.

⁵ Como é o caso, por exemplo, da peça *Apocalypse, 1, 11*, terceira parte da *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem, encenada em espaços que já continham uma carga simbólica e histórica, como no Presídio do Hipódromo, em São Paulo, e no prédio do antigo DOPS, no Rio de Janeiro, ambos centros de detenções políticas e de tortura durante a ditadura militar.

públicos ainda possa ser observado, há na cena nacional e internacional contemporânea, desde início da década de 1990, peças itinerantes e que, tal como *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, não estão necessariamente ligadas a uma pauta política⁶.

Nessa peça, a escrita dramática elaborada colaborativamente pelos membros da companhia e seus artistas convidados se pautou, além do estudo do texto dramático, de outros textos e estímulos e da experimentação com o espaço escolhido para a encenação, com a pesquisa de linguagem cinematográfica que permeia seus trabalhos.

A interseção de mídias com o teatro vem ganhando diversas conceituações, tais como intermídia, transmídia e multimídia, além de um recente pós-cinemático⁷. Fora algumas especificações de cada termo, trata-se, como assinala Philip Auslander, de “formas artísticas ou culturais que reúnem diferentes mídias em uma mesma plataforma, um desenvolvimento impulsionado em parte pela capacidade da tecnologia digital de combinar som, vídeo, imagens gráficas, animação e outras mídias em um mesmo artefato (2016, p. 217).

Se as vanguardas históricas criaram as condições para que inovações tecnológicas pudessem interagir com as artes em geral, o teatro vem apresentando novas estratégias dramáticas que podem ser percebidas nas imagens projetadas, nas relações com o tempo e na movimentação dos corpos no espaço.

Como pode ser identificado nas análises do teatro contemporâneo, estamos diante de uma expressão artística que nasceu da influência das mídias na sociedade contemporânea e um paralelo com a noção de “artemídia”, concebida por Arlindo Machado, pode ser traçado aqui. Machado, identifica na “artemídia” “formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas” (2010, p. 12). Entretanto, ele ressalta que a “artemídia” não se baseia apenas na utilização de câmeras, computadores e sintetizadores ou busque a inserção da arte na televisão, ou na internet, mas trata-se de uma perspectiva artística que procura se afastar “do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa *reinvenção* dos meios” (2010, p. 13).

Desse modo, Arlindo Machado sugere que as novas linguagens artísticas devam reinventar a maneira de se apropriar a tecnologia e propõe pensarmos os meios não individualmente, mas a partir

⁶ *Tony and Tina's wedding* estreou em uma igreja metodista em Greenwich Village, Nova Iorque, se apresentando em outras igrejas durante turnês. O grupo inglês Punchdrunk, voltado a experimentações em espaços não convencionais, encenou nos últimos anos a peça *Sleep no more*, baseada em *Macbeth*, no The McKittrick Hotel, em Nova Iorque.

⁷ Esse termo foi cunhado pelo pesquisador e professor de teatro Piotr Woycicki a partir do conceito de pós-dramático, para se referir a um ramo do teatro intermídia.

das passagens que se operam entre as expressões artísticas e as mídias digitais. Embora reconhecendo que a arte não é estática, Machado defende os processos de interseção e hibridização dos meios artísticos e digitais.

A esse novo teatro específico que se vale de recursos tecnológicos digitais, alguns se referem como "teatro virtual", outros como "teatro tecnológico"; há os que preferiam utilizar a expressão "teatro digital" ou então "teatro intermídia". No entanto, afora nomenclaturas, faz-se mais importante identificar as formas pelas quais a cena contemporânea vem experimentando e utilizando os recursos tecnológicos digitais.

Embora *Os Dezequilibrados* já tenham usado projeções em diversos espetáculos⁸, em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* o empréstimo da linguagem cinematográfica é percebido na paisagem sonora, com narrações em *off*, desde monólogos na voz gravada pelos atores até o trecho final da crônica de Cuenca, músicas que ora ambientam as cenas, ora são tocadas para os atores dançarem em diversos momentos, sons do mar e da chuva. Todos esses sons, além dos próprios diálogos dos atores, são entremeados por longas pausas e períodos de silêncio, de modo análogo ao cinema, no qual essa paisagem influencia dramática e narrativamente na compreensão do filme.

Além dessa paisagem sonora, a linguagem cinematográfica também está presente na construção dramatúrgica e no movimento dos atores. Enquanto no texto de Tennessee Williams a peça inicia no quarto, na montagem dos *Dezequilibrados* ela começa no jardim, com o *Marido* na banheira e muitas garrafas de bebida espalhadas. Essa cena, explicada logo no início do texto original, é encenada em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* bem mais adiante, como em um *flashback*.

Embora o recurso do *flashback* já seja muito comum no teatro, a linguagem cinematográfica fica mais evidente na peça através do movimento dos atores. Em um registro semelhante ao do *rewind*, os atores, em diversos momentos, se deslocam para trás, como uma fita rebobinada. Algumas vezes, inclusive, o som da fita desenrolando ressalta o andar para trás dos atores. Além disso, a exploração das pinturas de Edward Hopper já aponta para a hibridização da companhia do teatro, artes plásticas e cinema. Assim como nos quadros de Hopper, em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* cada cena parecia um enquadramento, um detalhe captado e ampliado, como uma câmera cinematográfica, o que foi possibilitado pela proximidade do público com os atores e pela maneira como fomos posicionados em cada cena.

⁸ *Vida, o Filme* é um exemplo notório, pois foi encenada no saguão de um cinema (Estação Unibanco), discutia a influência de filmes e da televisão no comportamento humano e utilizava vídeos e imagens filmadas ao vivo.

O uso de vídeos no teatro contemporâneo varia desde projeções que servem para ambientar, localizar a cena, tal como um cenário virtual, até um total amálgama, no qual teatro, performance e cinema constituem um híbrido que procura alterar as percepções críticas dos espectadores. A partir da análise do uso de recursos cinematográficos por encenadores e companhias, tais como Robert Lepage, Wooster Group, *imitating the dog*, além do filme *Dogville*, o pesquisador Piotr Woycicki concebeu o termo “pós-cinematográfico”, cujas características podem ser identificadas na linguagem cênica de *LaborAtorial*, especialmente no que se refere a como o uso da tecnologia leva a uma nova concepção do real.

Segundo Woycicki, “nossa noção de cinema – como também até certo ponto a paisagem cultural mais ampla – é fortemente influenciada pelas convenções cinematográficas realistas⁹” (2014, p. 2), o que geralmente, como afirma, induz a plateia a se colocar de maneira mais passiva frente ao que assiste. O que o pesquisador entende como ‘pós-cinematográfico’ é a tendência de determinadas práticas teatrais e fílmicas de interrogar e desconstruir essas convenções e as expectativas associadas a elas (WOYCICKI, 2014, p. 5). Fazendo uma analogia ao pensamento de Lyotard do pós-modernismo como uma incredulidade perante as metanarrativas, Piotr Woycicki afirma que o:

pós-cinema pode ser definido como exemplo de ‘incredulidade’ perante as grandes narrativas do filme realista clássico, mas também como extensão dessa incredulidade às convenções e formas cinematográficas através das quais essas narrativas foram construídas, formas que estão cada vez mais dominantes na nossa cultura contemporânea¹⁰ (2014, p. 16).

Além de se inspirar em algumas considerações tecidas por Lyotard e Hans-Thies Lehmann, Woycicki também pegou de empréstimo observações feitas por Stephen Heath no ensaio “Lições de Brecht”, em que se propõe que filmes revolucionários seriam aqueles que estimulariam um posicionamento mais ativo do espectador através do emprego do recurso de distanciamento brechtiano. Woycicki afirma, portanto, que “a noção de ir além da moldura ou do espelho ilusionista do cinema a fim de expor os funcionamentos internos do aparato cinematográfico está claramente evidente no teatro pós-cinematográfico, assim como em um filme pós-cinematográfico como *Dogville*.¹¹” (2014, p. 25). Dessa forma, o filme de Lars Von Trier seria, para o pesquisador, um exemplo de filme revolucionário conforme proposto por Heath.

⁹ “Our notion of cinema – but also to an extent the broader cultural landscape – is heavily influenced by realist cinematic conventions”. (tradução nossa).

¹⁰ “post-cinema can be defined as exemplifying ‘incredulity’ towards the great narratives of classical realist film, but also as stretching that incredulity to cinematic conventions and forms through which these narratives were constructed, forms that are increasingly dominant in our contemporary culture”. (tradução nossa)

¹¹ “the notion of going beyond the illusionary frame or mirror of cinema to expose the inner workings of the cinematic apparatus is clearly apparent in post-cinematic theatre and also in a post-cinematic film such as *Dogville*” (tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber na maior parte dos espetáculos de *Os Dezequilibrados*, como ocorre em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, aspectos do teatro pós-dramático e do performativo, ou seja, uma cena que se afasta do textocentrismo e que propõe uma relação igualitária entre uma colagem de textos, as distintas linguagens da cena e de outras artes, gerando uma dramaturgia visual.

Os *Dezequilibrados* também se apropriam de movimentos artísticos passados, como o cinema mudo e analógico, a pintura do artista modernista Edward Hopper, e de textos clássicos e tradicionais, como o de Tennessee Williams, ou contemporâneos, como os contos de João Paulo Cuenca.

Em relação à questão da apropriação, a historiadora de arte moderna e contemporânea, professora da University of California Berkeley, Winnie Wong, mostra que o conceito foi, na crítica cultural do capitalismo, relacionado ao trabalho e à ideia marxista de alienação. A partir dos estudos de teoria política de Bertell Ollman, ela assinala que o conceito de Marx de apropriação está:

implicitamente vislumbrado na figura do artista; por exemplo, Marx equipara a apropriação pessoal e total à apropriação de um pintor de um pôr-do-sol. Assim, o artista é irrefutavelmente vislumbrado como um indivíduo completo, autoconsciente, auto expressivo e autenticamente produtivo, o artista e sua apropriação do mundo material contrasta com o trabalho alienado¹²... (2016, p. 57).

Wong entende que essa consideração marxista de apropriação compõe um dos pilares teóricos do trabalho do artista no século XX. Mesmo que, segundo ela, os modernistas tenham reivindicado uma criação original, teria havido sempre uma referência a fontes anteriores. Desse modo, a pesquisadora assinala que na história mais recente,

Apropriação significou praticamente qualquer reutilização de objetos, imagens, gestos, formas, ideias, trabalhos e propriedades intelectuais de qualquer fonte artística, política, institucional ou comercial pré-existente. Ademais, apropriação é considerado um ato performativo, uma tática ou um gesto assumido para intencionalmente levar a uma crítica das instituições, corporações e valores cruciais à valorização ocidental de originalidade e propriedade individual¹³ (2016, p. 57).

¹² “implicitly envisioned in the figure of the artist; for example, Marx likens full and personal appropriation to the painter’s appropriation of a sunset. Thus the artist is compellingly envisioned as a full, self-conscious, self-expressive and authentically productive individual, the artist and his appropriation of the material world contrasts with alienated labor...” (tradução nossa).

¹³ “appropriation has come to signify nearly any reuse of objects, images, gestures, forms, ideas, works and intellectual properties from any pre-existing artistic, political, institutional or commercial source. Moreover, appropriation is considered a performative act, a tactic, or a gesture assumed to intentionally mount a critique of the institutions, corporations and values crucial to the western valorization of originality and individual property” (tradução nossa).

Seguindo por esse caminho, é possível identificar nos espetáculos e processos criativos de Os Dezequilibrados, a apropriação de textos, de linguagens visuais, de práticas e gêneros teatrais diversos. Com isso, a companhia mostra como a obra de arte pode ser relida e fazer-se contemporânea por meio do recurso de apropriação, ou de hibridismo.

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. Intermediality. In: CHENG, Meiling; CODY, Gabrielle. **Reading contemporary performance**. London & New York: Routledge, 2016.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo, Editora Unisinos, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2010.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Intervenções urbanas: Arte/cidade**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- WONG, Winnie. Appropriation. In: CHENG, Meiling; CODY, Gabrielle (Ed.). **Reading Contemporary Performance**. London; New York: Routledge, 2016. p. 57-59.
- WOYCICKI, Piotr. **Post-cinematic theatre and performance**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

UM QUASE MONUMENTO ENGANA A CIDADE: INSTALAÇÃO SUGERIDA POR FOTOMONTAGEM A SER FEITA EM CAMPO GRANDE, MS

Maurício Cintrão França

INTRODUÇÃO

Em um dos maiores parques urbanos do País, o Parque das Nações Indígenas, em Campo Grande, MS, situa-se uma construção exótica, em forma de chaminé, denominada "Monumento ao índio", ou "Zarabatana". Datada do início dos anos 1990, quando foi estruturado o Parque, a obra é um ícone do turismo local. A ideia do seu criador, o arquiteto pernambucano Roberto Montezuma, era homenagear os povos indígenas da região, conforme o Plano Diretor do Parque. Entretanto, a obra nunca foi concluída. Quem olha o quase monumento acha que a edificação está pronta¹.

A proposta era imitar o formato de uma zarabatana, arma de caça que consiste em um tubo através do qual são soprados pequenos dardos. Quando pronto, o monumento teria 52 metros de altura, como revela a mídia campo-grandense. Hoje, tem cerca de 15 metros de altura. "... a zarabatana gigante (...) é obra inacabada e sem previsão de conclusão. Tem um terço da altura que deveria ter e não produz som de sopro quando o vento passa por ela, conforme se calculou em projeto original" (Modena, 2017).

Acontece que os povos originários do atual Mato Grosso do Sul nunca usaram zarabatanas. A homenagem nunca fez sentido. Esse tipo de arma é comum apenas em algumas regiões da Amazônia, como revela o estudo de Alfred Métraux, antropólogo suíço: "... é, no entanto, surpreendente que a zarabatana não seja encontrada no leste da América do Sul e na região do Xingu" (Métraux, 1940 p. 249-250).

O foco principal deste trabalho é denunciar o pouco caso das autoridades estaduais em relação aos povos indígenas. O projeto seria criar um protesto bem-humorado a partir de uma instalação no inacabado "Monumento ao índio/Zarabatana". Como não há tempo hábil para realizar uma instalação no local, optamos por fazer uma fotomontagem que sugerisse a proposta.

Como destaca Vânia Konell, em *História da arte moderna e contemporânea*, ainda há uma certa complexidade no meio artístico para definir instalação, ainda taxada como técnica experimental.

O que é possível adiantar é que a instalação faz parte da exposição da obra, um dos elementos fundamentais é justamente o espaço escolhido para a suposta exposição. Assim, a exposição passa a fazer parte da obra de arte. Proença (2005, p. 222) descreve que "em arte, a instalação refere-se a um ambiente construído com vários elementos criados por um artista". Neste sentido, a autora vai dizer que "o artista, em geral, não se preocupa em expressar em sua obra um significado que possa ser compreendido da mesma maneira por todos". (Konell, 2017).

¹ A ideia dessa instalação surgiu em 2021, durante o Seminário Educar pelo Olhar – Formação em Educação Patrimonial, a partir de uma sugestão do antropólogo Álvaro Banducci Jr., que despertou nossa atenção para o "quase monumento".

A ideia era montar no alto do monumento inacabado um balão inflável, a exemplo do que é utilizado para ações promocionais diversas. Esses infláveis são fabricados em tecidos de poliéster emborrachado ou resinado, nylon resinado ou plastificado. O inflável reproduziria a cabaça (bola) de um maracá (ou maraca), sendo necessário um moto-ventilador para que se mantivesse cheio durante a exibição da instalação.

Considerando as dificuldades (e o custo) em produzir essa instalação, além da falta de tempo hábil para confecção e autorização do Poder Público para afixação da peça no alto do monumento, escolhemos apenas sugerir a instalação a partir de uma fotomontagem em ambiente digital que transformasse o “Monumento ao índio/Zarabatana” em um maracá/maraca artístico.

Destaque-se que a maraca/maracá faria muito mais sentido como monumento ao indígena, tendo em vista que o instrumento cerimonial é de uso comum entre os povos tradicionais do MS, “utilizado geralmente para marcar o ritmo do canto e da dança durante cerimônias, festividades, ritos e outras manifestações culturais e sociais. Há etnias que acreditam que o maracá possui grande poder espiritual” (Funai, 2023).

Conforme a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, fotomontagem é um vocábulo genericamente empregado para designar a associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens, com o propósito de gerar uma nova imagem. Há diversas técnicas para esse fim, a começar pela antiga colagem (ainda usada por alguns artistas), com a composição de um produto visual final com a combinação de várias imagens. “Hoje em dia, com a introdução dos computadores e dos scanners, a adição de duas ou mais imagens para a produção de uma imagem final tornou-se muito mais fácil e precisa” (Enciclopédia, 2023).

Escolhemos criar uma fotomontagem a partir do desenho de um maracá/maraca estilizado(a), criado em papelão especificamente para a experiência. Desenvolvido o protótipo de instrumento cerimonial pelo acadêmico, o mesmo foi fotografado com o uso de celular. Esta imagem foi salva no programa Corel Photo Paint, (editor de imagens da empresa canadense Corel Corporation), recortada eletronicamente e transformada em PNG (abreviatura de “Portable Network Graphics”, formato eletrônico de imagem).

O arquivo criado a partir da fotografia digital do maracá/maraca foi transferido para Corel Draw (ferramenta eletrônica de desenho da Corel Corporation), e redesenhado para a obtenção de uma imagem vetorial (nesse tipo de imagem, as formas são indicadas por fórmulas matemáticas, podendo ser ampliadas sem perda de qualidade) que se sobrepusesse na fotografia do “Monumento ao índio/Zarabatana”. Ou seja, o desenho do instrumento foi elaborado três vezes: em um modelo de papelão, na fotografia digital e no redesenho vetorial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma instalação artística como a sugerida por este trabalho ajudaria a provocar discussões a respeito do assunto. Alertaria para o fato de existir um quase monumento em Campo Grande. E o coro de defesa da vida, da diversidade e da ancestralidade poderia ser ampliado.

Não se trata apenas de um monumento inacabado, mas de uma prova do descaso e desrespeito aos povos originários. Criar uma proposta de monumento utilizando como referências artefatos que nunca foram usados pelos indígenas da região demonstra o total descolamento da proposta em relação aos supostos homenageados.

O Parque das Nações Indígenas é uma referência turística aos povos originários que trata superficialmente dos povos originários, seja no próprio nome do parque, seja utilizando os nomes de algumas nações nas entradas destinadas ao público, seja abrigando um museu criado pelos Salesianos no local. Há ainda um monumento estilizado em referência ao povo Guaicuru e dois bustos em cobre em referência aos indígenas Marçal de Souza e Marta Guarani.

O chamado Monumento ao índio é uma conversa para branco dormir.

Figura 1 - O monumento inacabado



Fonte: do autor

Figura 2 - O maracá/maraca feito(a) em casa – fotos Maurício Cintrão



Fonte: do autor

Figura 3 - Sugestão de instalação por fotomontagem - Maurício Cintrão



Fonte: do autor

REFERÊNCIAS

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3870/fotomontagem>. Acesso em: 11 de abril de 2023.

FUNAI, Cultura: **Saiba mais sobre o maracá, instrumento musical indígena**. Disponível em <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/cultura-saiba-mais-sobre-o-maraca-instrumento-musical-indigena> Acesso em 20.04.2023

KONELL; Vânia, **História da arte moderna e contemporânea**, UNIASSELVI, Indaial, SC, 2017.

MÉTRÁUX, Alfred in **Handbook of South American Indians**, V. 5, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology Bulletin, nº 142, BULLETIN, United States Government Printing Office, Washington, 1949, disponível em http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/hsai%3Avol5p229-263/vol5p229-263_Metraux_Weapons.pdf Acesso em 18/03/2023

MODENA, Cassia, **“Ar de abandono”**, matéria de capa do Correio B, caderno de variedades do Correio do Estado, Campo Grande, MS, 28.08.2017

COMUNICAÇÃO FILOSOFIA & HISTÓRIA



DESGRAÇA EM *ELDEN RING*: EXPRESSÕES ALEGÓRICAS DE RUÍNAS E CADÁVERES

Victor Finkler Lachowski

“do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver”
- Walter Benjamin

“todas as ruínas são os restos de um sonho realizado”
- Paulo Leminski

A CONTRADIÇÃO DO CONCEITO DE GRAÇA

Das corruptelas de um passado há muito e por muitos esquecido surge um maculado, algo que já foi puro; O jogador, como parte de tal raça, se encontra em um mundo desgraçado, em seu sentido mais literal: desprovido de graça. *Elden Ring* começa sua narrativa/gameplay nas Terras Intermédias, nas quais a *Graça* é a ordem metafísica que rege as leis e fundamenta o mundo. Tal força supranatural atua no equilíbrio de forças qualitativas em suas quantidades intransponíveis, ordem e caos, bem e mal, vida e morte.

Na instigada de uma investigação que compreenda os desdobramentos e contradições dentro do jogo, obtêm-se um caminho ensaístico com predileção pela abordagem dialética, aqui compreendida no sentido de Hegel (2011) de um *Aufhebung/Aufheben* no qual o “preservar” contém em si seu negativo, abrindo-o para influências e movimentos que o transformam. Assim, o objeto é superado e, ao mesmo tempo, preservado. Dessa maneira, o protagonista, maculado enquanto impuro pelo incerto, se debruça para decidir o destino do mundo já colapsado, seja em sua negação, a salvação e redenção da Graça, ou em seu caráter escatológica, a afirmação do derradeiro fim acelerado.

A Graça é expressa através de seus raios de luz dourados, alegoricamente presente no mundo material através do *Anel Prístino* (*Elden Ring*) e das *Runas*, estas últimas que formam o anel. Esses itens, juntos ou separados, podem ser utilizados para obter poder e determinar o equilíbrio de forças e sua constituição (funcionalidade) na realidade ficcional.

A qualidade material do anel o permite ser quebrado, e com sua fragmentação as leis gerais da realidade se desalinham e a Têrvore - a grande árvore dourada - perde seu poder de balancear em regulação os reinos das Terras Intermédias com sua luz que é reflexo da Graça.

Figura 1: Tervore.



No jogo isso é observado no momento de concepção do Anel Prístino, sobretudo se considerarmos *origem* na leitura hegeliana como algo cujo “ser-assim atual também estão pensados e suspensos, a um só tempo, sua própria gênese, sua origem, o processo, o caminho que o trouxe até este tempo” (Adorno, 2022, p. 112), pois tal ocorrido não pode ser mensurado nem citado no jogo, a não ser após horas e horas de exploração e junção de menções narrativas, tamanho é o vazio de registros que separam sua origem do período onde se passa a *gameplay*.

Os próprios conceito de *Graça* e de *Prístino* estão assim levados pelos movimentos da história e conduzem suas próprias contradições, uma vez que Theodor Adorno (2022, p. 101) estabelece que um conceito só pode ser determinado “enquanto o delimitamos ou alteramos, e essa alteração é o ponto decisivo para o pensamento dialético”.

“Prístino” se traduz como algo relativo ao passado, uma condição ou época anterior, e o passado exerce uma função importantíssima na própria apreensão do conceito. Em uma leitura dialética da história podemos compreender a contradição organizada, e percebe-se a história como vinculada ao movimento das coisas em sua própria negação. A história é, para Hegel (2003), seu próprio movimento ou de sua experiência. A consciência que atinge esses resultados de transformações dialéticas ao longo de sua história, uma hora torna a esquecer de suas experiências, e começa novamente esse movimento.

Nota-se o passado no qual se ancora o *Prístino* enquanto conceito próprio do jogo não deve ser aqui lido como mera representação, mas como a própria coisa em si, *Elden Ring* nos traz uma

totalidade fragmentada e despedaçada pelas ações da história, sendo diante de nós um momento de um fluxo de movimentos incessantes, nos quais os conflitos e resultados então em um *devoir* constante e somos meros elementos adicionais em um processo há muito iniciado, a dialética revela como “a própria história se desdobra em contradições e a investigação dessas contradições se torna cada vez mais necessária” (Adorno, 2022, p. 89).

A *Rainha Marika, a Eterna*, governante das Terras Intermédias, exerce influência pelos reinos, tendo certo poder de atua como, por exemplo, aslo as *Estacas da Marika*, fogueiras flamejantes de Graça dourada que permitem o maculado jogável salvar sua jornada e aprimorar suas habilidades.

Quando descobrimos sobre a *Ordem Áurea* - um período do passado longínquo no qual uma incômoda paz perdurou mediante casamentos e acordos entre os reinos -, Marika revela um papel relevante por tirar a Graça de Godfrey, seu primeiro marido e general dos seus exércitos, para que esses se tornam-se maculados, uma vez que ela acreditava que eles precisavam lutar e morrer em uma terra distante para que a sede de sangue dos guerreiros fosse saciada. Marika diz não acreditar na estagnação, pois para ela são as mudanças e conflitos que trazem o desenvolvimento. O desgraçamento dos maculados é um movimento dialético determinante para a continuidade da história das Terras Intermédias, mesmo com o isolamento destes, pois a volta do jogador como maculado representa uma nova e profunda transformação que prevalecerá.

Os filhos de Marika, contudo, representam o oposto dessas manifestações graciosas que asseguram os rumos do jogador; Os *semideuses decrepitos*, que tomaram para si os fragmentos do Anel Prístino, geraram um histórico de guerras que acrescentam outra justificação para o cenário em desfalecimento observado. O poder que os corrompe também os faz aplicar lógicas e leis específicas para o funcionamento de seus reinos.

A determinação essencialista na qual se baseia a lógica de que o anel “completo” representa a Graça em seu caráter positivo e sua forma em pedaços traz a noção de algo incompleto e corrompido para causar desordem pode ser interrompida pela ferramenta dialética, essa ordem lógica que fundamenta a realidade desenrolada não se torna arruinadora apenas por ser despedaçada em sua materialidade, mas sim por suas partes estarem em posse de semideuses que governam diferentes regiões das Terras Intermédias. O poder acompanha a distorção do corpo e mente desses seres, e seus atos conduzem às ações vis e animalescas.

O processo de deformação daquele universo foi iniciado com a *Runa da Morte*, desaparecida, cuja consequência foi a anulação da determinação natural da própria morte, em um processo dialético com a vida, que resulta na reencarnação, na qual tudo que morre pode levantar

novamente a depender das circunstâncias. A inexorabilidade da morte, apagada, transforma não só o que é a vida, mas também os que deveriam estar mortos, que retornam alterados. A *Runa da Morte* se torna uma indeterminação do que é vivo e o que é morto.

Com o fim da morte, a “eternidade” em seu caráter transcendente da dialética da morte imanente, em posse apenas dos deuses e semideuses, perde sua exclusividade e permite a contestação do poder absoluto. A imortalidade e a mortalidade são assim o superar e ser superado (Hegel, 2011), se na ressurreição as criaturas retornam transformadas, mudadas, a imortalidade foi mediada pela morte, cujo resultado ainda possui a determinação da qual deriva, a morte resultante da vida mortal.

Investigaremos o universo de *Elden Ring* partindo da ferramenta crítica que Walter Benjamin (1984) nos proporcionou: a de olhar para um fenômeno artístico, e conseqüentemente cultural, a partir de sua esfera mais alta: aqui observado como a *Graça*, a partir do momento que essa está como sua contradição: desgraça, expressa nos processos históricos da relação natureza e sociedade e alegoricamente vislumbrada pelas ruínas e cadáveres do jogo.

A dialética é o movimento no qual os conhecimentos filosóficos reflexivos em seu caráter de proposição especulativa se remetem por meio de uma intuição anterior, e tal movimento deve ser o caminhar que “a si produz, que avança e retorna a si” (Hegel, 2003, p. 2003).

Com uma leitura dialética, Didi-Huberman (2017) estipula que o artista, a arte e outras manifestações culturais, como um jogo, podem combater conceitos e substituí-los por outros, através de análises de contradições desses próprios. A detecção dos conflitos em todos os processos, instituições e representações observáveis é intrínseca a essa lógica, uma vez que Hegel compreende a mais caótica desordem como próxima da mais autoritária ordem, em uma realidade que visualiza as transformações incansáveis nas quais nada é idêntico a si.

O ALEGÓRICO E OS FRAGMENTOS PARTICULARES DA TOTALIDADE

Em carta, Goethe explica que a alegoria em sua verdadeira natureza de poesia exprime “um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade, capta, ao mesmo tempo, o universal, sem dar-se conta disso, ou dando-se conta muito mais tarde” (*in* Benjamin, 1984, p. 183).

Assim, se pensarmos na compreensão de Walter Benjamin de que a alegoria é uma forma de expressão, não de ilustração, as ruínas que se estendem por todos os reinos das Terras Intermédias, desde Limgrave, onde começa o desenrolar da narrativa, até Leyndell, onde enfrenta-se o último desafio, são uma conexão direta entre forma e conteúdo no qual a totalidade da *Graça*, mediada até então pelo Anel Prístino e fragmentado, adquire em si sua forma negativa, no qual as

estruturas arquitetônicas destruídas e incompletas das sociedades apresentadas realizam essa alusão de uma particularidade que retorna ao universal, por meio da conflitiva que constitui a dialética da história.

Esse Universal incondicionado é a ponta extrema, posta de um lado, no qual a outra extremidade se encontra o objeto a si condicionado (Hegel, 2003), cujos conceitos compreendidos pela consciência investigativa a partir de sua relação com outro particular até seu retorno ao Universal. Deve-se então compreender o vínculo do conteúdo enquanto significado objetivo, não apenas como resultado do que veio-a-ser (*Ibid*, 2003), onde a alegoria, em seu envelhecimento, cria um conflito entre as suas significações mais antigas e recentes (Didi-Huberman, 2017), nas quais as ruínas complementam essas interpretações dialéticas, ao conterem em si ambas em seu *Aufhebung*. A alegoria se apropria da história e, ao mesmo tempo, a faz, além de espacializar o contínuo cronológico ao fracionar a natureza em objetos parciais, nas quais essas construções carcomidas são emblemas de representações em uma multidão caótica (*Ibid*, 2017).

A Graça enquanto universalidade que rege as lógicas e fundamentos das Terras Intermédias corresponderá a essa totalidade mediada alegoricamente pelas ruínas e cadáveres em sua negatividade: a desgraça. Assim, a totalidade na ótica hegeliana se percebe como um sistema que se define como a quintessência implementada de todas as relações entre sujeito e objeto, e todas as relações antagônicas entre eles, que se encontram desdobradas em seus diversos níveis. E quando as pensamos todas em conjunto, quando chegamos no ponto em que os conceitos mais simples, com os quais começamos, retornam a si agora completamente preenchidos e criticamente estabelecidos, então temos aquilo que, de acordo com Hegel, é o sistema ou o absoluto (Adorno, 2022, p. 109).

Com isso, a verdade oculta nas especificidades investigadas, as ruínas e cadáveres de *Elden Ring*, devem ser tratadas em sua relação com a totalidade na qual se insere, a Graça e sua contradição. O caminho reflexivo em direção a esse todo que permitirá compreender o particular corretamente (*Ibid*, 2022).

Vide a necessidade de se utilizar a dialética como ferramenta crítica da alegoria, e percebê-lo como contrapartida especulativa do símbolo, com a capacidade de separar o Ser visual e a Significação (*Ibid*, 1984, p. 187-188). As compreensões do alegórico enquanto negação do simbólico nos permite ser especulativos, tomada de rumo muito mais coerente em uma *narrativa embutida*, como a de *Elden Ring*, na qual o jogador tem acesso aos detalhes e informações da história mediante fragmentos inseridos em objetos, artefatos ou espaços físicos (Dubiel; Battaiola, 2007) acessados durante a experiência de imersão nas Terras Intermédias. Com isso, o movimento

dialética permite capturar a história particular incubida em todos os elementos da *gameplay*, compreendidos como particularidades desenvolvidas pelos movimentos de uma totalidade a qual seu retorno se torna inevitável para uma boa compreensão da funcionalidade da consciência e apreensão dos acontecimentos ao seu redor, seja os do presente ou do passado.

A narrativa embutida é assim uma formatação histórico-narrativa que possibilita o aporte de uma leitura pelo movimento dialético de Hegel (2003), por esse corresponder ao exercício desse movimento que a consciência realiza em si, tanto em seu saber como em seu objeto, assim como do novo objeto que surge como verdade para a consciência, chamada de experiência.

As alegorias de tal maneira podem ser uma expressão de convenções, nos quais a história em geral, enquanto compreendida de sua maneira barroca como sucessão de eventos criados, também indicava a função da alegoria enquanto convenção criada (Benjamin, 1984). No caso da dialética da *Graça* de *Elden Ring*, a alegoria terá a incumbência de expressar a *Aufhebung* de uma totalidade cuja autoridade e legitimação histórica de poder estão secretos, porém cuja validade pertence ao público saber-comum dos habitantes daquele universo.

Percebe-se que a análise crítico-dialético das alegorias em *Elden Ring* deve nos fazer compreender como a desgraça que assola os cantos da fantasia são expressas alegoricamente como negação da própria *Graça* perdida e simultaneamente presente. A assertividade do argumento Benjaminiano chega até as *Runas* do *Anel Prístino* quando declarado que “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa” (*Ibid*, 1984, p. 198), cujo conteúdo ainda pode ser acessado pelo intuitivo.

Se na leitura Benjaminiana podemos vislumbrar a ruína como forma de entrada da história na expressão da ação, como vestígio, lacuna, de objeto deslocado e arqueológico, a caveira também será cadáver enquanto emblema, sobretudo em um mundo que necessita de uma representação de guerras nunca cessadas, dando ainda mais razão ao alegorismo de crânios e esqueletos (Didi-Huberman, 2017).

AS RUÍNAS DAS TERRAS INTERMÉDIAS

Uma história que se aglutina, infundável, e a natureza engole a sociedade e a regurgita cheia de deformidades e esvaziamentos que abrem espaço para novas significações, apagando a história e dando-a um caráter ahistórico a ser desvelado olhando para cima, no fundo, poço metafórico. Se o ferro e o concreto se mesclam e constroem enquanto materialidade, a intervenção da natureza como falsa anti história constitui a negação e aponta o Espírito como polarização de milagre e maldição.

O alegórico da arquitetura corroída, entortada e sendo continuamente sobreposta pelos ramos, raízes e folhagens simboliza o lento esquecimento da filosofia, porém é tenro lembrete da sociedade como agulha que fura a bolha do tempo circular, a sazonalidade das estações eterna divide espaço com a elipsidade do que continua lá, ainda que morto e desprovido de função social, e é acobertado pelos sedimentos trazidos pelo vento.

Esses fragmentos de fuga do orgânico são levantes de sintéticos mortos, o corpo artificial da sociedade padece, mas seu cadáver permanece, carcomido em farelos e ferrugem. Membros atrofiados carregados de estrofes exorcizadas em uma linguagem esquecida, perdida, condenada.

A natureza não é uma força anti história, mas parte imanentemente constituinte da dialética da história. Se na Tríade hegeliana a natureza ocupa o espaço desde sua capacidade mecânica em forças e grandezas, sua exemplificação em transformações da materialidade enquanto realizações históricas serão tecidas em moralidade e significação pelo Espírito que o observa. A frigidez da natureza enquanto vitória se torna adereço cênico através da ruína.

A ruína será um lembrete espiritual do tempo que remete a mobilidade desse, responsável por fundir sensorialmente a história do Espírito com o cenário da natureza, porém um processo de história enquanto inevitável declínio. Além da função metafísica da imutabilidade de uma essência bela que deverá permanecer eternamente pela sua vinculação ao divino, a ruína está no mergulho do reino das coisas. A ruína pode ser vista como pura contradição, ao existir enquanto ilustração da destruição e destituição e, ao mesmo tempo que é milagre e resistência, um legado da Antiguidade que permanece.

Os galhos e tronco de *Elphael*, *Suporte da Árvore Sacra*, localizado ao extremo norte das Terras Intermédias, que invadem os salões e corredores do castelo de Malenia são uma demonstração dessa natureza em apropriação da sociedade para preenchê-los de ressignificados.

Ao explorar os templos e enfrentar seus ardilosos moradores, o maculado percebe a madeira e folhas tomando conta do cenário. Como uma casa-na-árvore em proporções, ângulos e dimensões ciclópicas, a extensão de sua estrutura só não impressiona mais que *Elphael* em si, um enxerto distante cujo crescimento se ramifica até atravessar paredes, pisos e telhados.

Figura 2: Elphael, Suporte da Árvore Sacra, e seu castelo tomado por ramos e galhos.



A região é explorada a partir de sua copa até suas raízes, e conforme vai verticalmente se enfrentando desafios e pulando de galho em galho na árvore, de andar em andar do castelo, depara-se com trechos infectados pela *podridão escarlate*, uma praga derivada da semideusa Malenia, que nasceu portando a pestilência. Antes de adentrarmos as raízes, local onde enfrentamos a senhora daquelas terras, um lago de podridão escarlate precisa ser atravessado. A proximidade de Malenia é detectada pela ausência crescente de construções e partes de seu reino, e com a crescente presença de sua praga avermelhada e de resquícios de colunas e portais, tombados como se sucumbidos pela doença.

Como refletiu Paulo Leminski (2014, p. 88), “todas as ruínas são os restos de um sonho realizado”, com isso podemos assumir o papel da ruína como negação não só de seu objetivo enquanto função construtora de expressividade mas também enquanto funcionalidade social, ao mesmo tempo que reafirma essas, pois “a ruína é o sentido final de tudo, o significado final” (p. 89), que conforme o desenvolvimento dialética irá ser o momento no qual as relações entre sujeito e objeto e suas relações antagônicas se encontram desdobradas em seus diversos níveis, criticamente esclarecidas e retornam a si mesmas (Adorno, 2022, p. 109).

A ruína surge como resultado desse processo de acumulação, que ressurge da Antiguidade como legado transformado mesclado ao presente (Benjamin, 1984, p. 200), o milagre do destroço fragmentário reside no estilhaço de história agora ressignificado pelo embate entre criaturas do Espírito e da natureza como força.

Natureza enquanto elemento dialético que luta contra o que Engels (1978, p. 18) chamou de

“invariabilidade absoluta da natureza” perpetrada pela metafísica, na qual sua existência se resume a um permanecer. A natureza enquanto etapa anterior que produzirá o próprio Espírito, com ambos sendo redigidos pela lei do movimento (ENGELS, 1978; HEGEL, 2003).

Na dialética Espírito-natureza a reflexão dessa relação pode ser expressa na arte como efemeridade reconhecida como história (BENJAMIN, 1984). As ruínas alojam assim o acontecimento histórico com a ação da natureza, a suposta decadência que tanto a noção teocêntrica quanto a antropocêntrica implementaram se revela em seu oposto: a ruína é a particularidade da desgraça em sua história e preenchida pelo crítico ao ser descoberta sua história, a ruína é lenta para se ler por meio de uma cidade (LEMINSKI, 2014).

Uma ruína cuja leitura pode demonstrar, ou ao menos indiciar, a história por trás dela é o castelo de *Tempesvéu*, de onde governa *Godrick, o Enxertado*. As paredes e chão de pedra em decadência são contrapostos aos pedaços de corpos e vísceras que enchem o cenário de repulsa e desgosto.

Figura 3: Castelo Tempesvéu.



Adiante teremos algumas considerações adicionais sobre esse personagem, porém seu reino expressa sua história e índole, na qual os seus súditos e estruturas formam uma sociedade voltada à morte como fonte de curiosidade e saber para fins nefastos e horrendos.

Como percebemos, as ruínas são a ordenação de elementos de um edifício cuja destruição se torna superior às antigas harmonias (Benjamin, 1984, p. 201). A ruína pode ser interpretada

como essa “antiarquitetura, onde o objeto arquitetural já fosse direto para seu estado último” (Leminski, 2014, p. 89) cuja finalidade é ser um monumento de “todas as nossas frustrações, nossos fracassos, nossas pequenas derrotas, obelisco gritando a falência de todos os nossos grandes sonhos” (*Ibid*, 2014, p. 89), como em *Leyndell, a Capital*, localizada ao pé da Têrvore, cujas moradias, comércios e demais prédios dentro das cercanias muradas estão parcialmente destruídas há muito pelo dragão *Gransax*, cujo corpo continua presente na cidade.

Gransax provavelmente foi morto por Goldwin, e sua carne e escamas agora petrificadas se tornaram parte do cenário, como uma estátua em ode a barbárie, um monumento da destruição nunca reparada, um curativo colado ao lado do machucado aberto. O curioso caso da Cidade da Capital mostra um acontecimento que perdura até hoje graças a estátua-morta de um ser que aterrorizou aquele local, e agora seus atos não serão lembrados apenas pelo rastro de morte e aniquilação que ele causou, mas também por seu cadáver-ruína em relação simbiótica com o ambiente que foi palco e arena de sua derrocada.

Figura 4: Corpo de Gransax petrificado no centro de Leyndell.



A beleza em algo supostamente morto, sobretudo quando o conceito de morte é nebulosamente apagado, torna-se evidente pela curiosidade filosófica de saber o que merece ser sabido em seu interior. O poder de “despertar a beleza adormecida na obra” (Benjamin, 1984, p. 204). O cadáver nunca morto de uma sociedade, ou sociedades, em sua decadência desgraçada, alegoricamente expresso no universo ficcional por meio de ruínas que escondem os segredos, as coisas a serem sabidas embutidas em si em suas histórias particulares.

A confirmação de tal argumento vem mais uma vez pela leitura Benjaminiana com a citação “a estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história” (*Ibid*, 1984, p. 204). A forma artística das ruínas em conteúdos filosóficos verdadeiros por meio de seus conteúdos factuais, de caráter histórico, mais uma vez realizando esse movimento dialético de preenchimento de diversas etapas reflexivas que nos conduzem a uma verdade filosófica obtida pelas contradições e movimentos de seu fluxo próprio em retorno ao todo.

As ruínas se confirmam como elementos nos quais a beleza efêmera desaparece, porém, enquanto estrutura alegórica, as ruínas redimiram a própria arte ao serem revelados seus conteúdos filosóficos investigados estruturalmente dentro de suas histórias particulares embutidas. Isso é condizente com a própria noção de história de Benjamin (1987), na qual o passado trará consigo esse índice de conteúdos misteriosos a serem desvelados, pela necessidade impelida da história de buscar sua salvação, indo contra a visão catastrófica do *Anjo da História*, mas que acerta ao compreender que a história pode ser, sim, o acúmulo incansável de ruína sobre ruína. Porém, se o desejo desse era “deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (*Ibid*, 1987, p. 226) ao menos ele pode realizar o primeiro nas Terras Intermédias, onde a morte e a vida só significam como contradição em cíclico tornar-se preso em si.

Dentre os vários espaços que ilustram essas declarações, uma escolha pelas *Ruínas de Laskyar* não se mostra vã, uma vez que as pilhas de pedras que já foram igrejas, residências, estabelecimentos e cumpriam diversas funções, hoje se encontram alagados e disformes.

Figura 5: Ruínas de Laskyar.



A paisagem em relés e ralos escombros, composto por uma parede inteira aqui e acolá, porém, esconde uma vastidão de masmorras para serem exploradas no subsolo, além de itens escondidos e cadáveres que contêm artefatos relevantes. Todos esses fatores trazem consigo descrições e trechos narrativos que complementam a história vaga e esparsa que nos é contada no início.

A teologia também se faz presente na lógica das ruínas de diversas maneiras. Além da *Religião dos Dois Dedos*, Dois Dedos esses que criaram Marika como empiria para auxiliar no regimento das Terras Intermédias. Outra religião, não-oficial, tida como opositora da dos dois dedos, se faz presente no oculto: a *Religião dos Três Dedos*.

Tendo como base o que Benjamin (1984) nos revela sobre a teologia, na qual um mundo rude, grosseiros e tosco necessita de formas lúdicas para fazer compreender as lições de sabedoria e das coisas celestes, alinhada ao temor do Superior, da validade dos bons costumes e a boa conduta.

Nos resquícios das instituições religiosas em um mundo em ruína, no qual dialogamos com os oráculos que traduzem a vontade dos Dois Dedos, temos a opção de ir aos fundos de *Leyndell*, nos embrenharmos em cômodos distantes e aparentemente abnegados de cuidados, e lá são mantidos os presságios deformados indesejados - um espaço para se alcançar e tocar o que sabem os Três Dedos, distantes dos raios dourados da Graça.

Figura 6: Os Dois Dedos (esquerda) e os Três Dedos (direita).



Ao contrário dos Dois Dedos, cujo desejo parece ser a recuperação da Graça e do Anel Prístino para as mãos de Marika, os Três Dedos são descritos como sendo enlouquecedores. A propriedade de tal adjetivação parece ser representada nos horrores que assolaram a *Vila da Chama Frenética*, em *Liurnia*. Assim, vários dos desfechos possíveis em *Elden Ring* envolvem você herdar a *Chama Frenética* e se opor à *Ordem Dourada*.

Curiosa a subversão que essa lógica religiosa se faz, por exemplo, do destino clássico trágico do teatro grego, principalmente de Sófocles, no qual segundo Brandão (1985) as ações antropocêntricas são rodeadas de uma vontade teosférica, na qual o livre agir dos personagens vai ao encontro do agir dos deuses em sua atuação à distância, realizada por meio de adivinhos e oráculos (algo também observável em *Elden Ring*).

Se na tragédia grega o que importa é o agir livremente para que o destino inelutável se cumpra inevitavelmente, as religiões de *Elden Ring*, ou ao menos as duas citadas, apresentam possibilidades de escolha na qual o protagonista pode moldar seu destino com certo grau de escolhas.

O CADÁVER E A DIALÉTICA DA MORTE

A caveira enquanto alegoria da morte não é uma descoberta em si nova, mas sua complementação com a lógica das ruínas enquanto elemento de expressividade da desgraça é curioso em um universo no qual a própria morte e a decomposição do orgânico e do material se tornam uma consumação jamais finalizada.

O fim da graça e a caveira estão assim barrocamente vinculados religiosamente, como demonstra Walter Benjamin

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a facies hipocrática da história como protopaisagem petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto - não, numa caveira (Benjamin, 1984, p. 188).

Cabeça de um corpo decomposto, a caveira e sua inexpressividade são resultados das transformações da natureza em um amontoado orgânico, corpo sem consciência que permanece enquanto conteúdo espiritual independente da ausência de vida. Assim como Leminski definiu a ruína como a função final de qualquer construção arquitetônica, Benjamin vai argumentar que “do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver” (1984, p. 241), o que estabelece essa etapa como a história biográfica humana finalizada em sua trajetória individual, na qual seu amontoado de ossos estalantes ocultam mais uma vez o enigma de uma história particular.

A classificação da caveira como a forma menos humana do humano, na qual se ausentam as expressões, está muito mais para uma representação do agir da natureza sob o sujeito, e quando humano, a representação da sociedade enquanto sofrimento pelo seu declínio. A caveira que se encontra é a de um corpo fora de seu túmulo, abandonado, largado como foi encontrado, destituído de tratamentos póstumos, tal como ruína que rui a céu-aberto.

Como dito anteriormente, o Espírito enquanto matéria orgânica produto da natureza acaba por ter sua descaracterização por essa própria, algo alheio a própria noção religiosa cristã de uma Graça, cujo maior representante de uma morte não consumada, Jesus Cristo, nunca se tornou caveira, mas retornou em três dias para nunca mais morrer, o martírio de Cristo se torna o sofrimento de uma morte nunca consumada pela própria supranaturalidade da mitologia cristã e seu representante através de suas chagas e do símbolo da cruz.

Na transformação do corpo em cadáver, as alterações e perdas lentas que significam um processo de eliminação e purificação, o cadáver se desprende do corpo, mas o corpo não se desprende do cadáver, e a dialética de ambos se faz presente em tentativas de manter as características da vida no que jaz, como os cabelos e unhas que crescem (*Ibid*, 1984).

No caso da Graça de *Elden Ring*, a imortalidade dos seres dotados de poderes políticos deixa de ser exclusividade, com a própria noção da morte sendo desfeita pela perda da *Runa da Morte*, porém, nem por isso o corpo não se torna cadáver. E nem por isso o cadáver em si não se torna item dotado de funcionalidade para além de sua característica enquanto enigma histórico particular.

A Runa da Morte foi fragmentada há muito por Ranya, a segunda empíria criada pelos Dois Dedos, filha de Renala. Sua vida devotada ao saber escolástico a fazia odiar a ideia de ser uma deusa, seu conflito entre Fé e Saber a fez dividir a runa em três partes como vingança contra os Dois Dedos.

A 1ª parte foi dada para as Assassinas de Nokron, para que elas pudessem matar uma deidade, e assim imputaram a runa em suas armas; O 2º fragmento foi entregue para o irmão de Ranya, Rickard, para que ele pudesse proteger seus irmãos e a mãe de ambos contra retaliações; E o 3º e último pedaço ela utilizou em si para morrer em corpo, mas não em alma. Na noite das facas negras, quando as assassinas vão atrás de Maleck, ele se mata cravando a runa da morte em sua própria carne para ninguém roubá-la novamente.

Com isso, Marika, enraivecida pela morte de seu filho, único não amaldiçoado, parte o Anel Prístino em vários pedaços. Essa é a razão da fragmentação que nos deparamos naquele universo, causado pela disfuncionalidade da morte e pela fúria inconsequente da própria deusa que guia o jogador para tentar restituir seu poder em sua plenitude.

A corruptela dos semideuses causada pelas *Runas* que esses possuem exemplifica isso no caso de *Godrick, o Enxertado*, governante de Limgrave, cujo efeito foi uma obsessão por membros mutilados, sobretudo braços, aos quais passou a enxertar em seu corpo, tornando-se uma criatura dantesca e monstruosa com diversos braços e membros extras.

Ele é um dos primeiros semideuses que se enfrenta em *Elden Ring*, sendo descendente de Godfrey e Marika, vem da linhagem dourada, porém tido por seus iguais como um fraco. Acredita-se que uma parcela significativa de seu poder deriva dos enxertos de membros que ele acoplou em si, incluindo a cabeça de dragão adicionada em seu braço esquerdo durante a batalha do jogador contra ele.

Para potencializar seus experimentos, passou a realizar “colheitas de carne” nas quais realizava massacres para adquirir pedaços de corpos para estudar e tentar aplicar em si, bem como em seus lacaios.

Figura 7: Godrick, o Enxertado.



O corpo desmembrado adquire assim um novo nível de significação, por perderem as características de seus donos, os membros transpostos a um novo corpo cada vez mais disforme torna-se a fragmentação da virtude e do pudor da própria violência. Realiza-se assim uma inversão da morte como momento no qual o Espírito se liberta e atinge a plenitude dos direitos (Benjamin, 1984, p. 241) e o martírio adquire o caráter de metamorfose sem conclusão, indo para o campo da paixão sádica de Godrick no lugar da interpretação de que a dor física causada traz uma

significatividade dos valores, os direitos se perdem assim como os membros transformam-se em propriedade de outro corpo, a ordem jurídica da própria composição lógica orgânica do ser é sobreposta por uma soberania que encontra na desgraça a razão do agir.

O cadáver é mudo, como a natureza decaída, pela sua tristeza, e no luto a tendência à mudez na qual o enlutado conhece o incognoscível (Benjamin, 1984, p. 247). A natureza adquire esse duplo caráter de mudez ao mesmo tempo que é provedora das condições materiais da vida e dos elementos que servirão as artes, ciências e conhecimentos místicos, e em um mundo na qual a morte se perde, a própria natureza e mudez dessas são rompidos pelo ar da desgraça ou graça, quando seus componentes não morrem, quando seus seres permanecem independente do que aconteceu com seus corpos.

Em *Caelid* se estende um cenário de desolação na qual a podridão escarlata impera sob o solo, inclusive nas vilas subterrâneas escondidas por entre as rochas de cor de ferro daquela região. O conflito ancestral entre Malenia e *Radahn*, o *Conquistador das Estrelas*, naquela terra transformou o cenário para sempre, e a doença de Malenia acabou por infeccionar o solo e a vida, transformando Caelid no maldito resultado de uma batalha sem vencedores, cujas sequelas estão enraizadas na terra, corpos e mentes.

Radahn, apesar de ter sobrevivido à guerra contra Malenia, ficou louco pela podridão escarlata. Uma consequência da insanidade, seu apetite foi alterado para sempre, e desde então devora com voracidade os corpos despedaçados a esmo pelo campo de batalha, sem distinguir restos de aliados e inimigos.

Figura 8: Luta contra Radahn, em Caelid.



Quando se luta contra o enlouquecido Radahn, a arena de batalha remonta e essa batalha há muito encerrada; A praia ao leste de Caelid, com uma vasta faixa de areia, na qual esqueletos só possuem a identidade de guerreiros por ainda estarem vestindo vestígios das armaduras utilizadas como figurino funéreo para um enterro ao ar livre.

Entre flechas fincadas no chão, lanças partidas ao meio e costelas apontadas para as estrelas, Radahn cavalga e carrega seu débil cavalo, *Leonard*, se jogando com fúria e ataques que possuem a força de um exército inteiro.

Os cadáveres que preenchem o cenário de areia vermelha contam parte de uma história cujos reflexos são absorvidos na experiência da *gameplay*. Soldados mortos cuja força é utilizada por um general louco, corpos cuja função pertence ao detentor de uma runa, que utiliza o alegórico de seus mandados para ganhar poder e assegurar seu desejo por aniquilação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação aqui proposta nos auxilia a compreender a dialética da história em um universo ficcional, assim como o papel alegórico das ruínas e cadáveres na mediação de um caminho da particularidade até a universalidade/totalidade a qual essa história pertence.

Ao partirmos da esfera mais alta que conduz aquela realidade, a Graça, percebe-se o papel desse conceito em sua contradição desgraçada para realização de um cenário de destruição e morte não consumada na qual a história, mesmo quando esquecida, pode ser encontrada.

A desgraça de ser um maculado nos coloca em posição de observadores dos conflitos e seus desenrolares pelas Terras Intermédias, enquanto o contato pela Graça condiciona novas transformações realizadas com o embate aos semideuses e demais segredos encontrados pelo caminho.

Se as ruínas decrepitas mediam um mundo em desgraça mediante uma dialética que propõe os conflitos entre o Espírito e também com a natureza, os cadáveres asseguram e potencializam essas reflexões. O concreto e a carne são elementos alterados pela história por meio de transformações e contraposições entre vontades distintas.

Com os exemplos aqui apresentados, a história de tudo que foi cedido e gerido pela Graça e seus governantes parece preservada através dessas alegorias que podem ser encarados apenas como adereços estéticos em um primeiro momento, mas cuja investigação dialética aprofunda em revelar o caminho do que parece morto em encerrado como fragmento vivo e em constante dialógica com o seu passado.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Introdução à Dialética**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. ed. 1. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: LIMA, L. C. **Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 222-234, 1987.
- BRANDÃO, J. de S. Sófocles. In: BRANDÃO, J. de S. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985, cap.3, p. 37-56.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição - O olho da história, I**. 1ª ed. Belo Horizonte-MG; Editora UFMG, 2017.
- DUBIELA, R. P.; BATTAIOLA, A. L. A. **Importância das Narrativas em Jogos de Computador**. In: SBGames2007 - VI edition of the Brazilian Symposium on Computer Games and Digital Entertainment. Anais do SBGames 2007, São Leopoldo-RS, 2007.
- ENGELS, F. **A Dialética da Natureza**. 3ª ed. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra (coleção pensamento crítico v.8), 1978.
- HEGEL, G. W. **Ciência da Lógica: excertos**. 1ª ed. São Paulo-SP: Editora Barcarolla, 2011.
- HEGEL, G. W. **Fenomenologia do Espírito**. 2ª ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2003.
- LEMINSKI, P. Ler uma cidade: o alfabeto das ruínas. In: LEMINSKI, P. **Ensaio e anseios crípticos**. Coleção Gazeta do Povo: Literatura Paranaense. Curitiba-PR: Inventar, 2014.

**GLAUBER ROCHA E O SERTÃO:
“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL” E SUA
COMPREENSÃO DA SOCIEDADE SERTANEJA NA
DÉCADA DE 1960**

Joice Aparecida Santos Faria

André Luis La Salvia

“Vou contar uma história, na verdade, é imaginação. Abra bem os seus olhos para enxergar com atenção. É coisa de Deus e Diabo, lá nos confins do sertão.” (Glauber Rocha).

INTRODUÇÃO

Atualmente, as produções cinematográficas são consideradas apenas formas de entretenimento rápido. Sendo consideradas mais importantes, as produzidas em grandes indústrias, como Hollywood. Contudo, no Brasil, os filmes podem ser considerados recursos alternativos para a compreensão de determinado período histórico ou de determinada sociedade. E pode-se dizer que este fato se deu a partir de um movimento iniciado em meados de 1960, tendo como principal representante o escritor e diretor Glauber Rocha.

Na década de 1960, o Brasil passava por uma fase política conturbada, a qual foi caracterizada pela crescente instabilidade econômica, juntamente com o Golpe Militar. Entretanto, não foi somente a convulsão política do país que alvoroçava a população brasileira. Em 1964, Glauber Rocha lançou sua mais recente obra cinematográfica, “Deus e o diabo na terra do sol”, a qual marcou o início da Era do Cinema Novo. Tal momento foi um grande marco para a história cinematográfica do país, pois, além de soltar as amarras da imposição cultural hollywoodiana, se tornou uma importante ferramenta para a análise social brasileira.

Por meio do Cinema Novo e inspirados na obra de Glauber Rocha, importantes nomes do ramo cinematográfico brasileiro, tais como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade, focavam em relatar a realidade cultural e social do país. Principalmente, das regiões que outrora eram negligenciadas pelo alto escalão do poder, que era centralizado no eixo Sul-Sudeste brasileiro. Com ênfase na região Nordeste do Brasil, os novos filmes produzidos focavam em retratar as condições de subdesenvolvimento desta região, assim como, realçar a construção da identidade cultural da mesma.

Dessa forma, “Deus e o diabo na terra do sol” não foi apenas um meio para se iniciar uma nova fase cultural no Brasil, como também se consolidou em um relevante instrumento de estudo para a sociedade nordestina na década de 1960. Com uma roupagem distinta dos *blockbusters* internacionais, o longa-metragem apresentou uma nova visão sobre os impactos político-econômicos que assolavam o sertão nordestino, assim como sua formação identitária.

Em virtude do fato mencionado, o presente estudo visa apresentar um ensaio sobre a construção do sertão dilacerado brasileiro, na década de 1960. Pautando-se, sobretudo, na obra de Glauber Rocha e na constituição de espaço e identidade cultural que este apresenta em sua obra mais relevante para o cenário cinematográfico brasileiro, “Deus e o diabo na terra do sol”.

Para isso, o foco será o relato que a obra produzida no Brasil, “Deus e o diabo na terra do sol”, dirigido por Glauber Rocha¹, faz sobre a sociedade nordestina, na década de 1960. Enfatizando como o longa-metragem retrata o sertão dilacerado e sua formação identitária. E quais os impactos que causou na compreensão da sociedade sertaneja, perante o restante país. Assim sendo, estas as problemáticas que visão ser respondidas, no decorrer do presente artigo.

Portanto, a elaboração do ensaio em questão é de natureza explicativa. Tendo como referenciais pesquisas e artigos de mestres e doutores sobre ambos os assuntos: Cinema Novo e Glauber Rocha, e região nordeste brasileira, com a delimitação para o período da década de 1960. Visando a obtenção de resultados qualitativos. Assim sendo, estas as problemáticas que visão ser respondidas, no decorrer do presente artigo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O início da década de 1960 no Brasil foi pautado por grandes mudanças sociais, políticas e econômicas. A herança deixada pela impulsão do nacional-desenvolvimentismo do ex-presidente Juscelino Kubitschek, no final da década anterior, criou raízes no país, alavancando a industrialização e a economia nacional. Jânio Quadros tomou posse da presidência, em 1961, em um momento no qual o processo de industrialização estava acelerado e a economia, conseqüentemente, se expandia, transformando o estado de São Paulo no maior polo industrial da época. Tal fator fez com que não somente São Paulo, mas toda a região Sudeste ganhasse certa notoriedade nacional por representar, de certa forma, um local de “prosperidade” econômica.

Este cenário propiciou uma “efervescência” mundial, na qual o Brasil passou a ser o centro das atenções. Estreitando cada vez mais os laços com grandes economias estrangeiras, tais como, países europeus e os EUA, o Brasil passou a sofrer certa influência destas culturas diante de uma tentativa da construção cultural nacional. Em sua obra “Cultura e Política”, Roberto Schwarz² afirmou que o Brasil, antes de 1964, viveu em uma realidade rica de manifestações, debates e movimentações tanto políticas quanto sociais e, principalmente, culturais (2001, junto de Oliveira e Pavão, 2011, p.192). Tal fervor cultural impulsionou o surgimento de movimentos estudantis e rurais no Brasil, que passaram a ganhar notoriedade. Lutando por melhores condições de igualdade, pelo direito à terra e melhores condições de trabalho para os trabalhadores rurais, tais movimentos alcançaram as pessoas de diferentes partes do território nacional, que se uniram em busca de um país novo e melhor.

¹ Por questões de praticidade, será utilizada neste artigo, alternadamente a forma abreviada do título do filme (*Deus e o Diabo*) ou o título inteiro, para identificar a obra de Glauber Rocha. Também irei me referir, daqui em diante, Glauber Rochapor Glauber.

² Crítico literário austríaco que migrou para o Brasil ainda pequeno e se tornou um importante nome da Teoria Literária Brasileira, sendo o principal seguidor da crítica literária de Antônio Cândido.

Deste modo, a conjuntura nacional em meados de 1964 proporcionou o surgimento e o fortalecimento das formações dos movimentos culturais. Os movimentos culturais emergiram como uma nova alternativa de fazer e pensar a cultura nacional. Adequando-se às necessidades brasileiras, todo, e às necessidades de cada região em específico, esses movimentos criaram as condições necessárias para que houvesse a construção de nova perspectiva sobre as realidades dos distintos povos que vivem no Brasil. Assim, uma reformulação da produção cultural brasileira acontece, e atinge o ramo da música, da produção literária (não somente de livros, mas revistas e periódicos também), da produção teatral e da produção cinematográfica.

Voltadas para a criação de trabalhos que visassem mostrar a realidade social no Brasil, as composições culturais começaram a dar voz ativa à população brasileira que antes era esquecida. E, a partir desse ponto, de dar voz aos excluídos socialmente, que o Cinema Novo surge no Brasil, como apontou Maria Rita Galvão:

(...) Tratava-se de transpor para o cinema a visão crítica da realidade social que fora a do romance brasileiro pós-modernista. E ainda havia a aspiração de submeter a realidade a uma elaboração técnica que a explicasse, a partir do tratamento dado aos temas, e dos próprios temas e problemas abordados. O cinema deveria ser antes de mais nada —meio de expressão a serviço da cultura, da *criação* de uma cultura autenticamente brasileira (Galvão, 1984).

A origem do Cinema Novo, deu-se em meados da década de 1960, como um movimento que buscava se livrar das imposições culturais estrangeiras que assolavam o país. Para Pedro Simonard, as amarras culturais eram o resultado da colonização cultural pela qual o Brasil passou, principalmente, em relação ao cinema, por conta das ideias desenvolvimentistas disseminadas pelo então governo brasileiro (SIMONARD, 2003). Isto é, com o advento do avanço econômico nacional, o Brasil passou a ser afetado também pelo estilo de vida dos países com os quais se relacionava, por meio de suas produções culturais. O que proporcionou a disseminação de seus estilos de vida, fazendo assim, com que a própria população brasileira desconhecesse e se tornasse indiferente à sua própria cultura.

Em sua obra, “O rural no cinema brasileiro”, Célia A. F. Tolentino ao fazer sua análise sobre o filme Deus e o Diabo, aponta Glauber como um “narrador apaixonado”. Ou seja, mostra como o diretor, ao produzir sua obra cinematográfica, possui um olhar demasiadamente romântico sobre a população nordestina, para idealizar utopicamente as obras que eram produzidas pelo cinema novo. Apesar desse viés, é importante ressaltar que, apesar do caráter romântico, Glauber conseguiu dialogar sobre política e cultura nacional. Com a ênfase na cultura nordestina, Glauber direcionou a

atenção para o povo sertanejo, refletindo na formação da compreensão que foi construída sobre esse povo até então ignorado pela sociedade.

Em uma de suas entrevistas, Glauber fala sobre como a concepção de sua obra mais relevante surgiu de forma lúdica (originada pelo maior contato com as produções de cordel que refletiam a cultura nordestina) e natural, apesar de se embasar em fatos históricos e sociais:

No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A ideia do filme me veio espontaneamente (Rocha, sem data. Publicado pelo Paulo Saraceni, para o Tempo Glauber³).

Tendo como contexto o cangaço e as lutas em busca da autonomia da população, “Deus e o Diabo” retrata uma realidade pautada na dicotomia da sociedade de 1960, acarretada pelo descaso do Estado. A vida do sertanejo é marcada por dois aspectos importantes: o messianismo e o cangaço, que originam o nome da obra cinematográfica, respectivamente. O messianismo representava a crença religiosa que regia, na maioria, a vida cotidiana dos nordestinos. Estes indivíduos são retratados no filme como povos que buscam, constantemente, por um “milagre divino”, o qual libertaria o sertão da profunda seca que o acometia.

Já o cangaço representa o extremo oposto do lado divino. É o movimento no qual uma parte da população se liberta das amarras de seus patrões e partem em busca de justiça, porém, por meios violentos. Além disso, é importante ressaltar que ambos os movimentos estão alinhados com outros conceitos essenciais que embasam suas fundamentações teóricas, em um contexto histórico e político, até os dias atuais. O historiador José Murilo de Carvalho, em seu ensaio para o simpósio sobre a construção do conceito de nação na América Latina: “Conflito entre poder local e poder nacional no século XIX”⁴, discute sobre o âmbito social, político e econômico no qual os conceitos de coronelismo, messianismo e cangaço se intervêm entre eles. Destacando-se a seguinte passagem:

Era raro que os interesses econômicos de classe assumissem o primeiro plano nas lutas locais da Primeira República. Em geral, isto só se dava em momentos de tentativas de criação ou aumento de impostos pelos governos estaduais. Os interesses mais amplos dos coronéis como classe eram raramente, se jamais o foram, desafiados pelos governos ou pelos trabalhadores. Não se colocava em questão o domínio dos coronéis como classe. (...) O conflito assumia, assim, quase sempre, característica de disputa política entre coronéis ou grupos de coronéis, entrando os governos estaduais e federal, seja como juiz, seja como provocador, seja ainda como

³ Tempo Glauber foi um espaço fundado em 1983, pela mãe de Glauber Rocha, Lucia Rocha, com o intuito de manter a memória e o acervo de seu filho em exposição. O espaço, localizado na cidade do Rio de Janeiro, foi fechado em 2017 e seu acervo foi enviado para a Cinemateca do Rio de Janeiro.

⁴ Tradução livre do simpósio “Nation-Building in Latin America: Conflict Between Local Power and National Power in the Nineteenth Century”, realizado em abril de 1995.

aliado de uma das facções. Não havia movimentos organizados de trabalhadores que pudessem colocar em xeque o domínio do senhorial. A única organização de setores dominados verificava-se nos movimentos messiânicos e no cangaço (Carvalho, 1997).

Glauber inicia a narrativa de “Deus e o Diabo” de forma contemplativa. O espaço e tempo são mostrados de uma ótica diferente, para evidenciar uma nova percepção e uma realidade distinta da qual o telespectador está inserido. No começo da obra, o foco é a paisagem. E, apesar de ser filmada em preto e branco, fica evidente a luz solar ofuscante e sufocante do árido sertão nordestino. O ambiente de seca, ao mostrar a terra plana, e a casa do personagem principal, o sertanejo Manuel, evidenciam a pobreza e a escassez de insumos que assolam o sertão nordestino.

Ao mostrar a rotina de Manuel e sua esposa, Rosa, o diretor destaca como o casal se relaciona com a perda de seu meio de subsistência (com a morte do gado, devido à seca) e com a opressão que a elite, por meio do coronelismo, impõe. Ademais, o semblante de apatia e desesperança é notório nos personagens, o que enfatiza, ainda mais, a miséria da vida sertaneja. Este fato é explicitado no trecho a seguir, de um artigo publicado na Revista *Moviment*:

Deus e o Diabo surgem como possibilidades a partir do momento em que subverte-se a estrutura de poder da região, reconhecendo-se nela a origem da miséria; o sofrimento da maioria da população que impulsiona o questionamento do poder exercido pela elite local (Tamura, 2017).

Entretanto, por mais que o cenário não seja favorável para os moradores do sertão retratados no filme, um elemento importante surge para mudar o curso dos personagens: o messianismo. O messianismo, apesar de não ser algo necessariamente ligado à religião, teve papel fundamental ao longo da história nacional. Os maiores eventos messiânicos ocorreram, primeiramente, devido à movimentação dos sertanejos, atingindo depois, o restante do território nacional. De acordo com Lísias Aragão (2001), os movimentos messiânicos: “(...) Seriam todos eles ‘movimentos rústicos’ (...) movimentos típicos de sociedades tradicionais, de base patrimonialista e estruturalmente assentados em parentelas, motivados pelas crenças do catolicismo popular”.

A figura representativa desse movimento é o beato Sebastião. Apelativamente, o discurso do beato afirma que o sofrimento do povo sertanejo se encerraria com a descoberta de uma ilha, na qual a população não passasse fome e a água não seria escassa. Quando Manuel se depara com Sebastião e sua procissão, sua trajetória muda, levando-o a crer, cegamente, que haveria uma salvação para toda a miséria que vivia. Além disso, o personagem do beato também enfatiza, subversivamente, o poder que a elite coronelista tem na sociedade. Fazendo, assim, com que a procissão que o seguia adquirisse, de certa forma, um caráter crítico e revolucionário, diante de sua dura realidade.

Entretanto, o surgimento dessa nova “criticidade”, apesar de promover uma nova forma de encarar a miséria social, também é demasiadamente influenciado pelo olhar religioso. Como mostra a passagem do filme, Sebastião pauta seu discurso de ir contra o sistema implantado a partir da ideia de que um Messias irá ajudar aos mais pobres e vingá-los pelos abusos vividos, impostos pelos coronéis:

É preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do santo (...). O homem não pode ser escravo do homem, o homem tem que deixar a terra que não é dele, e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas corcundas do inferno. E nós não vamos ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança para cortar as cabeça dos inimigo. (Deus e o Diabo, 1964).

Dessa forma, Glauber explora em sua película o lado negativo que o fanatismo messiânico pode acarretar. Evidenciando, assim, que Manuel e Rosa saíram de um contexto tirânico para entrarem em outro. Ou seja, conseguiram se livrar das amarras dos donos das terras nas quais trabalhavam, porém, caíram na armadilha de um beato que se faz de santificado. Este lhes impõe uma série de tarefas desumanas (como, por exemplo, matar uma criança recém-nascida com o intuito de fazer Manuel provar sua “fidelidade” a ele), pregando-as como caminho para se alcançar a tão desejada “terra prometida”.

E é nessa circunstância que o diretor manifesta o papel fundamental que o cangaço tem na identidade sertaneja. Uma vez que o personagem Manuel, com o auxílio de Rosa, percebe que a vida que levava com a procissão religiosa era similar àquela que tinha fugido inicialmente, eles fogem. Fogem da realidade extremamente religiosa, e vão em busca de um novo estilo de vida. Caminhando sem perspectivas, se deparam com um grupo de cangaceiros que se apresentam como uma oportunidade de mudança. Assim como o messianismo era a representação de Deus, o cangaço representava o Diabo, do título da obra cinematográfica.

Na década de 1960, o cangaço teve papel de representatividade da população sertaneja. Conforme citou Eric Hobsbawn (1975), “o banditismo é uma forma bastante primitiva de protesto social organizado”. Isto é, o banditismo característico do cangaço era lido por muitos historiadores como forma de rebelião da população sertaneja, principalmente, contra as injustiças sociais as quais eram submetidos. Para Pedro Paulo Gomes Pereira, “Deus e o Diabo” possui importante papel na compreensão da realidade vivida no interior nordestino:

Deus e o Diabo, pode tornar mais claro o que significa essa desestabilização que possibilita falar o sertão por dentro. (...) As duas obras⁵ abordam o sertão e o cangaço. O cangaceiro tem intenção de conferir alto grau de verossimilhança, no objetivo de retratar o sertanejo “de verdade”; o filme se estrutura numa composição que se limita aos moldes da decupagem clássica (Pereira, 2008).

Assim como fez com o coronelismo e com o messianismo, Glauber também contrapõe o cangaço. Os cangaceiros não ficavam satisfeitos com a realidade que tinham, promovida pelas desigualdades sociais e descaso do Poder Público, e era essa insatisfação que regia o grupo. Contudo, apesar de representar um movimento no qual o alvo de sua raiva era a classe detentora de poder econômico e político, o diretor expõe seu lado negativo. Suas ações contra a elite e o poder local eram realizadas por intermédio da violência extrema. O ódio e a sede por vingança, por muitas vezes, se tornavam o principal motor dos cangaceiros, fazendo com que, conseqüentemente, a luta pela igualdade de terras e direitos deixassem de ser prioridade.

Por conseguinte, Glauber consegue apresentar, em meados de 1960, aos telespectadores uma nova visão da vida dos sertanejos. E como estes, subjugados pelo Poder Público, se reduzem a uma condição sem perspectivas, levando-os a se submeterem em situações distintas e alienáveis. Segundo o historiador Eduardo N. A. Pavão e o psicólogo William V. de Oliveira:

A fome e a miséria colocam o indivíduo em situações extremas, ao ponto de a opressão chegar a despertar no colonizado este desejo pela mudança. Neste sentido, Glauber partilha das ideias marxistas de que as condições de opressão levariam o explorado a alcançar a consciência de sua condição e, a partir daí, lutar para superá-la (...). A luta deve ser ininterrupta e constante (Pavão e Oliveira, 2011).

À vista disso, o filme analisa os seguintes contextos: Em primeiro, a existência da crença de que a miséria em que viviam existia simplesmente por existir, ou seja, uma realidade condicionada. Em seguida, a religião como instrumento para a libertação da elite opressora. Sendo esta, no entanto, responsável pela doutrinação do sertanejo, que se subordina a uma figura santificada, em busca de um lugar no “paraíso”. Por fim, o cangaço e a “vingança” dos oprimidos para com seus opressores. No entanto, é com a cena em que Manuel mata seu opressor que desponta a representação da quebra com o coronelismo, sendo que ao longo da história é possível notar que, apesar do cangaço e do forte papel da religião, Manuel opta por romper com ambos, em uma corrida em busca de uma condição de vida que por muito tempo lhe foi negada.

⁵ Em sua obra, o autor aponta referências entre o filme de Glauber Rocha com o primeiro filme escrito e dirigido pelo escritor de Lima Barreto: “O cangaceiro”, em 1953. Ao discutir sobre “Deus e o Diabo na terra do sol”, Pereira faz diversos comparativos com outras obras cinematográficas, que não vem ao caso nesse artigo aqui apresentado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da expansão desenvolvimentista, o foco de investimentos do governo foi voltado, principalmente, para a região Sudeste do país, por ser a localização do estado mais próspero, industrial e economicamente – São Paulo. A partir de então, novos movimentos foram surgindo, com o intuito de construir uma identidade nacional. Com a expansão dos movimentos culturais no Brasil, em particular na década de 1960, nota-se o início de uma emergência em inserir socialmente as populações até então negligenciadas.

Nesse contexto surge o Cinema Novo, que usa a arte cinematográfica como ferramenta para demonstrar as diferenças regionais do país. Partindo em busca de uma compreensão acerca das diversas culturas, situações econômicas e sociais, as quais as diferentes sociedades se encontram. Com ênfase na região Nordeste, que era a mais negligenciada pelo Poder Público e atrasada industrialmente, Glauber Rocha, um dos percussores do movimento, constrói uma série de narrativas que visam mostrar o estilo de vida da população que vive nos sertões do Nordeste brasileiro.

Assim, é lançado “Deus e o Diabo na terra do sol” que, com sua temática e linguagem regionais, se tornou uma obra-prima do cinema brasileiro, rompendo com os estigmas das produções estrangeiras. Afinal, o filme possibilitou uma nova forma de se analisar a sociedade brasileira, a partir de aspectos históricos e políticos. “Deus e o Diabo” se tornou um importante método de estudos sobre a realidade sertaneja, sobretudo na época em que estreou.

A obra de Glauber Rocha se destacou ao implementar um estilo narrativo diferente daquele que a sociedade estava acostumada. Seu enredo enfatiza uma série de elementos históricos e sociais de forma complementar. Ao demonstrar como as relações sociais entre os sertanejos se dá pela realidade na qual estão inseridos, isto é, a vida em um ambiente escasso de matérias-primas para sua subsistência devido à seca e aridez do solo, Glauber destaca a figura do Homem comum como elemento principal. Ou seja, apesar do coronelismo como sistema político enraizado, o messianismo sendo condição para se encontrar uma terra fértil e o banditismo do cangaço serem fatores que poderiam determinar, enfaticamente, a realidade sertaneja, o autor aponta como apenas o próprio homem é capaz de alterar a sua história.

Logo, a importância de “Deus e o Diabo” é justamente o fato de ser um meio acessível para a promoção da discussão acerca dos problemas sociais que acometiam uma parte esquecida do Brasil. Segundo Oliveira e Pavão:

Na obra de Glauber Rocha essa discussão manteve-se de forma aberta, livre. (...) era fundamental que as pessoas, ao assistirem ao filme como Deus e o Diabo na Terra

do Sol, pudessem superar a colonização, pensar sobre pobreza de sua experiência decorrente da exploração e da dominação. Somente a partir do despertar de uma nova consciência é que o homem seria capaz de superar o seu atraso e tornar-se verdadeiramente livre (Oliveira e Pavão, 2011, p. 202).

Em virtude dos fatos mencionados, é importante mencionar que a obra de Glauber Rocha não somente pautou o surgimento de uma compreensão social do povo sertanejo na década em que foi lançado. Como também permitiu a produção de uma “identificação coletiva performativa que se distancia das tentativas de construção de uma identidade nacional transcendente e única” (Pereira, 2008). Isto é, fez com que estimulasse o surgimento de uma identidade entre as culturas das diversas sociedades que moram no Brasil. Não apenas o conceito de uma identidade nacional, mas além: a formação de uma compreensão social que transpassa o território nacional. A intenção do diretor é explicitada no final do filme. Encerrando assim, sua obra com a cantiga a seguir, escrita especialmente para a trilha sonora do filme:

Tá contada a minha estória. Verdade e imaginação. Espero que o sinhô tenha tirado uma lição. Que assim mal dividido. Esse mundo anda errado. Que a terra é do homem. Num é de Deus nem do Diabo (bis) (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964).

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Mauricio. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. 285 f. Tese (Doutorado) – Langues, litteratures et civilisations romanes: portugais, encotutelleavecl’Université de São Paulo. 2007.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. [S.l.]: Copacabana Filmes, 1964. DVD (125 min.). pb.
- DE OLIVEIRA, William V; PAVÃO, Eduardo N.A. **Arte e política no cinema de Glauber Rocha: Uma análise do filme Deus e o Diabo na terra do sol**. Tempos Históricos, v. 15, p. 191–202. 2011
- GALVÃO, Maria Rita. **Cinema Brasileiro: 1930-1964**. In: FAUSTO, B. (Org.). *O Brasil Republicano (economia e cultura – 1930-1964)*. São Paulo: Difel, 1984.
- JUNIOR, Arlindo R. **Glauber Rocha, ensaísta do Brasil**. 276 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). 2011.
- NEGRÃO, Lísias N. **Revisitando o messianismo no Brasil e profetizando seu futuro**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 16, p 119-129, 2001.
- PEREIRA, Pedro P.G. **O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo. Lua Nova. 2008.
- OLIVEIRA, Maria C.V. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. 315 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2014.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 1964-1969. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura) In: OLIVEIRA, William V; PAVÃO, Eduardo N.A. *Arte e política no cinema de Glauber Rocha: Uma análise do filme Deus e o Diabo na terra do sol*. Tempos Históricos, volume 15, p. 191–202. 2011
- SIMONARD, Pedro. **Origens do cinema novo: a cultura política dos anos 50 até 1964**. Revista achegas.net, n. 9, jul. 2003. Disponível em: <http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm>. Acesso em: 14 Nov. de 2018.
- SIMIS, Anita. **A crise dos anos 1980 e a exibição cinematográfica**. Revista Eptic, Araraquara, Editora Unesp, v.18, nº 2, maio-agosto, 2016.
- SOUZA, Tito E.S. **Entre o mar e o sertão: uma análise da narrativa de “Deus e o Diabo na terra do sol”**. 8 f. Artigo científico (Graduação) – Departamento de Ciências Humanas III, Universidade do Estado da Bahia. 2011.
- TAMURA, Jordy. **Deus e o Diabo na terra do sol, de Glauber Rocha**. Disponível em: <<https://revistamoviemment.net/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-de-glauber-rocha-cb867c899072>>. 2017. Acesso em: 30 de Novembro de 2018.
- TOLENTINO, Célia A.F. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

O PAPEL DA IMAGINAÇÃO NA INOVAÇÃO SEMÂNTICA: UM ESTUDO DA TEORIA DA METÁFORA DE PAUL RICOUER

Ivan Mendonça

Roger Fernandes Campato

INTRODUÇÃO

Qual o papel da imaginação no fenômeno de inovação semântica identificado pela teoria da metáfora de Ricouer? O presente artigo toma como ponto de partida a teoria da metáfora de Paul Ricouer para tratar o papel da imaginação no fenômeno da inovação semântica presente nos enunciados metafóricos. Para clarificar o modo como a imaginação funciona nas metáforas, entretanto, nota-se a necessidade de que, na exposição do tema, seja percorrido um caminho que revise as obras do pensador francês, lembrado, entre outras coisas, pela profundidade, detalhamento e didatismo presentes na sua escrita.

Dessa forma, na primeira parte do artigo é abordada a interação de Ricouer com dois pensadores que servem de referência para o seu próprio pensamento: Aristóteles e Kant. A sua concepção de metáfora deve, em muito, à sua relação com a tradição filosófica, como fica claro em muitas de suas obras, onde frequentemente estabelece um diálogo explícito e aprofundado com outros pensadores. Nesse momento, o foco está na sua compreensão destes dois filósofos, que fornecem pontos de partida muito importantes para a sua concepção de metáfora e de imaginação. A opção do recorte inicial nestes dois autores para tratar da problemática da imaginação à luz da teoria da metáfora de Ricouer, sem, por exemplo, a inclusão de uma discussão que incluísse a sua interação com Husserl e a fenomenologia não é arbitrária. É fato que o pensamento de Ricouer reage de forma direta à fenomenologia, entretanto, no que diz respeito ao enfoque temático deste trabalho, o recorte inicial na influência destes dois autores se mostra suficiente. Nesse sentido, seguimos Castro¹ e Henriques², que apontam a influência fundamental de Aristóteles e Kant para a questão Ricoueriana posta em foco pelo trabalho. Seja a partir da definição de metáfora que Aristóteles legou para a história do pensamento ocidental, em suas obras *Poética* e *Retórica*, seja por meio da noção de imaginação produtora, presente no esquematismo e nas elaborações desenvolvidas na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Ricouer traça uma reflexão que o faz reconsiderar a metáfora no nível do enunciado e abrir caminhos para o desvelamento do fenômeno de inovação semântica presente na metáfora.

Durante todo o percurso do trabalho, além de outras referências bibliográficas, é tomada como auxílio especial para iluminar os pontos que tangem a temática da imaginação, a explanação

¹ “Para alguns comentadores, a concepção de imaginação, em Paul Ricoeur, parte de duas orientações que se complementam: o esquematismo kantiano e a teoria husserliana das variações imaginativas. Contudo, a nosso ver, apesar de Ricoeur sofrer diferentes influências de grandes vultos da filosofia continental e anglo-saxônica, o seu grande mestre, na problemática da imaginação, é Kant” (CASTRO, 2002, p. 300-301).

² “Aristóteles é a figura tutelar de *La Métaphore* vive, aquela que dá a estrutura fundamental para os diálogos que se vão estabelecendo com as diferentes posições sobre a metáfora, ao longo da obra, sendo Kant a figura mediadora para a concretização da posição pessoal de Paul Ricoeur” (Henriques, 2006, p. 6).

de Ricouer, dada em uma série de palestras realizadas entre 1973 e 1974 no Centro de Pesquisas Fenomenológicas de Paris, intitulada “Cinco Lições: da linguagem à imagem”.

A segunda parte do artigo, então, busca tratar a influência dos teóricos da nova semântica sobre a construção da teoria da metáfora de Ricouer. A partir da leitura que faz de autores da nova semântica, tais como Èmile Benveniste, I. A. Richards, Max Black e Monroe Beardsley, Ricouer faz o movimento de ressituar a metáfora no quadro da frase, entendendo-a como algo que acontece no nível da frase e do discurso, e engendra um fenômeno que denominou de “inovação semântica”.

Por fim, são apresentadas as conclusões às quais Ricouer chega com a construção da sua própria teoria da metáfora; como visto, em diálogo com toda a tradição filosófica. É vislumbrada uma defesa da semelhança em uma teoria da interação da metáfora, expondo, outrossim, o papel da imaginação de funcionar produtivamente ao tomar a prerrogativa de ver o semelhante no dissemelhante, aproximando campos semânticos opostos. Reestruturando campos semânticos diante da colisão semântica colocada pelo enunciado metafórico, a imaginação esquematiza, dá imagens para o fenômeno de inovação semântica que nasce das ruínas do nível de sentido literal. Discute-se, assim, a imaginação em seu aspecto verbal, bem como, em seguida, a dimensão não verbal da imaginação reprodutora. É dado, por fim, o ensejo para uma investigação sobre a função heurística da metáfora, de redescrever a realidade em um nível hermenêutico.

DE ARISTÓTELES A KANT

Paul Ricouer inaugura a sua obra “A metáfora viva” com um estudo dedicado a Aristóteles, tratando de maneira especial das obras “Retórica” e “Poética”, que legaram uma definição da metáfora que perdurou por boa parte da tradição do pensamento ocidental: “o primeiro estudo — “Entre retórica e poética” — é consagrado a Aristóteles. Foi ele, com efeito, quem definiu a metáfora para toda a história posterior do pensamento ocidental” (Ricouer, 2015, p. 9–10). Antes de entrar a fundo em Aristóteles, entretanto, Ricouer introduz a questão lembrando do contexto histórico acadêmico do problema da metáfora. Após um período no qual foi deixado à margem das preocupações filosóficas presentes na academia, pensadores modernos estavam revivendo o questionamento da metáfora. De fato, é possível ver que muitos filósofos, como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Max Black, I. A. Richards e Roman Jakobson, tinham retomado a questão, estabelecendo reflexões sobre a metáfora e a nossa relação com o mundo e a linguagem, por exemplo. O grande paradoxo que caracteriza esse contexto, entretanto, é exposto pelo fato de que o problema da metáfora “chegou até nós por meio de uma disciplina que morreu em meados do século XIX, quando deixa de figurar nos *curus studiorum* dos colégios” (Ricouer, 2015, p. 17). A

disciplina “morta” à qual ele se refere é a retórica, e a questão que se coloca diante de tal paradoxo é: “o retorno dos modernos ao problema da metáfora não os teria conduzido à vã ambição de fazer a retórica renascer das suas cinzas?” (Ricouer, 2015, p. 17). Visto que, por muito tempo, a metáfora ficou confinada à disciplina da retórica, que, nesse momento, estava abandonada, haveria sensatez no projeto de retomar a questão da metáfora? Ricouer acena positivamente à questão, apelando a Aristóteles.

Antes de a retórica ter sido reduzida a uma teoria das figuras do discurso, antes de ter o seu escopo restringido à classificação de figuras e então morrer, ela teve a sua origem como uma disciplina que se propunha a “regular todos os usos da palavra pública” (Ricouer, 2015, p.18). Ricouer mostra que, em seu início com os gregos, a retórica nasce como uma busca pela técnica do “bem falar”, pela eloquência no espaço público — contrastando fortemente com o estado moderno da disciplina, reduzida a uma “taxionomia de figuras”. Tendo consciência do poder da palavra e da relevância da eloquência para as assembleias públicas e tribunais, os gregos buscavam por uma técnica que os capacitasse para o uso da potência da fala, para a persuasão dos ouvintes. Foi nesse contexto, em que “existia o uso selvagem da fala e a ambição de apreender por meio de uma técnica especial sua perigosa potência”, que nasceu a retórica (Ricouer, 2015, p. 19). Nessa conjuntura, a relação entre filosofia e retórica revela certa tensão: o pensador francês expõe que a retórica demonstra ser, em relação à filosofia, a:

[...] sua mais velha inimiga e sua mais antiga aliada. Sua mais velha inimiga: é sempre possível que a arte de “bem falar” libere-se do cuidado de “dizer a verdade”; a técnica fundada no conhecimento das causas que geram os efeitos de persuasão confere um poder formidável a quem a domine perfeitamente: o poder de dispor das palavras sem as coisas, e de dispor dos homens ao dispor das palavras (Ricouer, 2015, p. 19–20).

Frente a isso, porém, ao escrever a *Retórica*, Aristóteles ganha o mérito de ter conseguido “elaborar esse vínculo entre o conceito retórico de persuasão e o conceito lógico de verossímil, e construir sobre essa relação todo o edifício de uma retórica filosófica” (Ricouer, 2015, p. 22). Resgatando a problemática da metáfora, então, deparamo-nos com um paradoxo embaraçoso ao ter de lidar com a disciplina “morta” pela qual ela nos chegou, a retórica. Diante desse cenário fúnebre, Ricouer aponta um caminho que possibilita a retomada do tratamento da metáfora a partir da retórica. Não a retórica moderna — reduzida aos cacos por ter se tornado uma mera classificação de figuras do discurso. A retórica de Aristóteles, viva, por não ser despida de seu sentido filosófico, e que se revela fecunda para o início de uma reflexão sobre a metáfora.

Mesmo que a retórica dos gregos lide com um campo de discurso bem maior que aquele da retórica moderna, ainda assim, no que diz respeito ao seu tratamento dos diferentes usos do discurso, a disciplina possui uma atuação limitada. Nesse ponto, é notório que, apesar de Aristóteles ter, em sua obra, reconciliado a filosofia com a retórica, a poética permanece como um campo distinto. Enquanto o escopo da retórica é o de ser uma técnica da eloquência, que visa à persuasão pela argumentação, a poética está em outro domínio de discurso, ocupando-se da produção de poemas que visam à purificação de paixões, a catarse. Coloca-se, então, a questão da dualidade da retórica e da poética, que desperta o interesse de Ricouer, uma vez que “a metáfora, em Aristóteles, pertence aos dois domínios” (Ricouer, 2015, p. 23). Tal dualidade é apontada pelo fato de a definição da metáfora ser a mesma para a Retórica e a Poética. “A metáfora é a transferência para uma coisa do nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia, Poética, 1457 b 6-9” (Ricouer, 2015, p. 24). Embora haja desenvolvimentos distintos em relação à sua função em cada domínio do discurso, vê-se que a estrutura da metáfora é comum tanto à retórica quanto à poética, existindo, “portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética” (Ricouer, 2015, p. 24). Para discernir onde reside a unidade da metáfora nos dois campos, então, Ricouer nota que, por vezes, ao apresentar a metáfora, Aristóteles usa a palavra léxis — que, embora difícil de traduzir, tem como possível tradução “elocução” — e, a partir da sua análise aponta o desvelamento do núcleo comum às duas obras aristotélicas. Na Poética, a análise da léxis é feita a partir das partes (mére) da elocução, descartando uma análise a partir dos esquemas (skhemata) ou modos de elocução. Enumerando as partes da elocução, Aristóteles aponta que “‘quanto à elocução, as seguintes são suas partes: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, [artigo], flexão, flexão e locução (lógos)’ (1456 b 20-21)” (Ricouer, 2015, p. 25). Dado que “o termo comum à enumeração das partes da elocução e à definição da metáfora é o nome (onoma)” (Ricouer, 2015, p. 25), Ricouer aponta que, como implicação, “selou-se por séculos a sorte da metáfora: ela se uniu doravante à poética e à retórica, não em termos de discurso, mas em termos de um segmento do discurso, o nome” (Ricouer, 2015, p. 25). De fato, como o filósofo francês expõe em outra obra, desde os sofistas gregos, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, até o século XIX, onde a retórica morre, há uma tradição na qual a metáfora representa um desvio de sentido que acontece ao nível da denominação (Ricouer, 1987, p. 71–72).

Nesse contexto, Ricouer entende que na definição aristotélica da metáfora, in nuce, está contida a teoria das figuras de palavras (Ricouer, 2015, P. 29). Isso teria dado razão a um entendimento no qual a metáfora é considerada uma figura de discurso que, por meio do desvio do sentido literal das palavras, estende o sentido do nome. Nesse procedimento, a semelhança é o que

fundamenta a substituição do sentido literal pelo sentido figurativo de uma palavra, e, como o movimento semântico da metáfora (a transferência do nome — epífora do nome) é tratado a partir da noção de substituição, não há nenhuma inovação semântica na metáfora; ela pode ser considerada uma das funções emotivas do discurso (Ricouer, 1987, p. 71–72). Fica evidente, assim, a razão pela qual, durante séculos, a metáfora foi reduzida a uma figura de discurso que não acrescenta informações, sentidos, ao discurso, desempenhando um papel puramente ornamental na linguagem, ao despertar emoções nos ouvintes/leitores. Será observado, entretanto, que, apesar das consequências que a definição aristotélica da metáfora trouxe para o problema da metáfora na história do pensamento ocidental, Ricouer assinala alguns momentos em que Aristóteles dá ensejo a uma abordagem da metáfora que extrapola as reduções feitas à metáfora pelos séculos que se seguiram, propiciando reflexões interessantes sobre a imaginação e a inovação semântica na metáfora.

Tendo sido introduzida a leitura de Aristóteles que Paul Ricouer empreende na construção da sua teoria da metáfora, cabe, agora, abordar a interação do pensador francês com outro filósofo que exerce grande influência no seu pensamento: Kant. Como expõe Henriques,

Aristóteles é a figura tutelar de *La Métaphore vive*, aquela que dá a estrutura fundamental para os diálogos que se vão estabelecendo com as diferentes posições sobre a metáfora, ao longo da obra, sendo Kant a figura mediadora para a concretização da posição pessoal de Paul Ricouer (Henriques, 2006, p. 6).

Nota-se, assim, que, em “A metáfora viva” — obra em que, por excelência, Ricouer desenvolve a construção da sua teoria da metáfora —, enquanto Aristóteles é o responsável por lançar as bases a partir das quais Ricouer desenvolve o diálogo com as diversas posições sobre a metáfora, Kant é aquele que fornece a mediação necessária para que Ricouer construa a sua própria teoria. Especialmente para o presente artigo, nos deteremos no esforço de apontar como a concepção de inovação semântica, elaborada por Ricouer e presente nos enunciados metafóricos, é dependente de uma concepção de imaginação que deriva, em muito, daquela exposta na teoria kantiana.

Quando se trata da problemática da imaginação, nota-se que há uma longa tradição que a envolveu dentro da noção de percepção: “de Aristóteles a Espinosa a imagem permanece um duplo da percepção: representa algo que já foi percebido, que em seguida é representado mentalmente, depois se substitui à coisa, enfim é tomado pela coisa” (Ricouer, 2013, p. 8). Aliás, conforme explica Ricouer, até Kant, a tradição filosófica tratou a problemática da imaginação a partir de quatro usos distintos do termo “imaginação”: (1) Em referência à recuperação de coisas ausentes, sem que se confunda o ausente com o que está presente; (2) fazendo alusão aos objetos físicos que têm como

função substituir aquilo que representam, como quadros, pinturas, desenhos, etc.; (3) para falar daquilo que é próprio à ficção, trazendo à luz o que não existe, compreendendo desde as criações do sono até as ficções literárias; (4) significando aquelas representações ilusórias, que levam o sujeito a crer na realidade de um objeto, apesar da sua irre realidade ou ausência. Dentre estes usos, é possível distinguir compreensões que refletem a noção de uma imaginação produtora ou reprodutora, bem como, concepções que entendem a imaginação a partir capacidade do sujeito de distinguir o que é imaginário daquilo que não é. Por exemplo, no primeiro uso mencionado, é pressuposta a consciência crítica que distingue o real do imaginário, enquanto se apresenta uma concepção de imaginação reprodutora, ou seja, uma imaginação que apenas reproduz algo já percebido anteriormente pelo sujeito (Ricouer, 1989, p. 214–216). Em relação a essa diversidade de concepções sobre a imaginação, que persistiu até Espinosa, Kant trata a problemática de forma disruptiva, visto que, enquanto essas posições se uniram na tradição filosófica ao conceber a imaginação como “situada entre a receptividade da sensação e a espontaneidade do intelecto, sob a forma de uma etapa intermédia” (Ricouer, 2013, p. 9), na *Crítica da Razão Pura*, ao desenvolver o processo do esquematismo, Kant trata a imaginação como “uma função mediadora” (Ricouer, 2013, p. 9), responsável por fazer a síntese no processo de objetivação dos fenômenos. Servindo de mediadora entre a receptividade e a produtividade do sujeito, a imaginação reúne a multiplicidade da intuição sob uma mesma unidade. Em vez de representar uma etapa intermediária, portanto, ela se ocupa da síntese do objeto, funcionando como uma mediação: “por um lado, recolhe o diverso, por outro dá um suporte intuitivo ao intelecto” (Ricouer, 2013, p. 8).

Nesse processo de síntese, a imaginação é apresentada como aquela que produz esquemas — “o esquema é sempre, em si, apenas um produto da imaginação” (Kant, 2001, p. 209). Mas o que é esquema? Kant oferece uma definição: “Ora é esta representação de um processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem que designo pelo nome de esquema desse conceito” (Kant, 2001, p. 209). Dessa forma, os esquemas são procedimentos pelos quais a imaginação produz imagens, dando-as aos conceitos, no processo de síntese da multiplicidade da intuição. Esse processo é chamado de esquematismo e tem um lugar especial na reflexão de Ricouer sobre a imaginação na metáfora. Ricouer percebe, em um momento mais avançado, que há uma espécie de colisão semântica que acontece na impertinência predicativa dos enunciados metafóricos. A metáfora é vista em seu momento de iconicidade, onde a imaginação atua aproximando campos semânticos opostos, unindo dissemelhantes ao estabelecer uma nova pertinência. Haveria, por isso, uma inovação semântica que acontece com a produção de imagens; uma dimensão semântica da imagem. Entretanto, Ricouer expõe que, na primeira *Crítica*, a produtividade da imaginação ainda

não é mostrada em seu momento mais livre; ainda se encontra sob as rédeas do entendimento. Há, em Kant, outro momento da imaginação que lhe serve de grande influência, um momento em que a imaginação tem uma maior abertura na sua produtividade: “a síntese figurativa é regulada pela síntese intelectual [...] A verdadeira abertura é aquela da terceira Crítica” (Ricouer, 2013, p. 9–10).

Na Crítica da Faculdade de Julgar, a terceira Crítica de Kant, o juízo é apresentado como “a faculdade de pensar o particular como contido sob o universal” (Kant, 2017, p. 79), sendo distinguidos os juízos determinantes e reflexionantes. Os juízos determinantes são aqueles em que é dado o universal sob o qual o particular é subsumido. Estes são os juízos nos quais a primeira Crítica dedica a sua atenção, nos quais a imaginação opera produzindo esquemas, métodos, que fornecem imagens aos conceitos. Entretanto, como já visto, nesses juízos, a função de mediação da imaginação é cumprida sob a legislação do entendimento, não livremente. Os juízos reflexionantes, por outro lado, são juízos para os quais não é dado o universal, só lhes é dado o particular para o qual devem buscar o universal. Nesse caso, a imaginação funciona de um modo distinto, mais livre. Os juízos de gosto – considerados reflexionantes –, por exemplo, diferentemente daqueles tratados na primeira Crítica, não visam a síntese de um objeto, um fim gnosiológico, mas estético. Estão envolvidos na produção de um prazer desinteressado, que acontece no julgamento da beleza das representações que afetam o sujeito. Apesar de subjetivos, tais juízos têm pretensão à universalidade, visto que quando julga, o sujeito o faz a partir de condições suprassensíveis pressupostas no sujeito universalmente. A imaginação, no contexto da estética kantiana, então, participa de um jogo livre das faculdades, presente no juízo de gosto, onde a imaginação e o entendimento suscitam reciprocamente. É um jogo que, embora livre, produz ordem em uma finalidade; e, embora tenha ordem, é sem conceitos. É nesse esquematismo sem conceitos que Ricouer vê a imaginação usufruindo da sua maior liberdade produtiva. É posta, então, uma indagação de grande importância para a sua reflexão: como é possível produzir uma ordem sem conceitos? A resposta é dada a partir do conceito kantiano de gênio.

Conforme Kant define em sua terceira Crítica:

gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: gênio é a disposição inata da mente (ingenium) através da qual a natureza dá regra à arte (Kant, 2017, p. 205).

Vê-se que o conceito de gênio aparece em Kant quando, em sua estética, lida com o fenômeno da produção das belas-artes. Esse gênio, visto como um talento pelo qual o artista concebe seus produtos artísticos, é natural, como expresso em sua própria definição. Assim, é a natureza

quem confere ordem, dando as regras para a arte, através da disposição da mente do artista, chamada gênio. Esse talento, conforme Kant expõe, compreende algumas características: (1) Tem em vista uma produção para a qual não há regras determinadas que possam ser fornecidas, ou seja, é original; (2) Ao passo que não surgem da imitação, os produtos do gênio servem de modelos, como padrões para os demais; (3) O próprio artista é incapaz de descrever como cria, não podendo nem mesmo indicar de onde vêm as ideias pelas quais concebe suas criações, visto que não tem ao menos a capacidade de controlar seu gênio ou ensinar outras pessoas a produzirem belas-artes; (4) Por meio do gênio, a natureza só confere regras à bela arte, e não à ciência (Kant, 2017, p. 205–206). Nesse contexto, Ricouer enfatiza o fato da questão do gênio em Kant ser contraposta à ideia de imitação, “uma vez que não imita, o gênio inventa” (Ricouer, 2013, p. 11), ressaltando que tal oposição somente tem lugar na discussão pelo ter sido deixado de lado o sentido de *mimésis* dado por Aristóteles, que compreendia não somente uma imitação reprodutora, mas “comportava um momento de criação” (Ricouer, 2013, p. 11), visto ter como referência a imitação de ações humanas por meio da sua recriação em uma narrativa dotada de lógica própria.

O aspecto inovador, criativo, da metáfora é despertado em Ricouer pela noção de gênio, também a partir de um comentário feito por Aristóteles, que o pensador francês cita e comenta em sua obra *A metáfora viva*:

um comentário de Aristóteles, que deixei de lado até agora, parece autorizar a audácia de nossa hipótese mais extrema: “Grande importância tem, pois o uso conveniente de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiradas; maior, todavia, é a do emprego das metáforas [palavra por palavra: ser metafórico – *tó metaphorikon einai*], porque tal não se aprende nos demais, e revela, portanto, o engenho natural (*euphysias*) do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças” (*tó to homoion theorein*) (Poética, 1459 a 4-8) [...] ora, precisamente, não se aprende a bem metaforizar; é dom de gênio, isto é, da natureza [...] não estamos aqui no plano da descoberta, isto é, dessa heurística da qual falamos que não viola uma ordem senão para criar outra, que ela não desconstrói senão para redescrever? (Ricouer, 2015, p. 41).

A hipótese mais extrema que Ricouer sugere, a partir de Aristóteles, é a de que existiria uma metafórica por trás de toda ordem lógica no discurso, e, portanto, apesar da metáfora configurar uma desconstrução da ordem, ela só se daria para que fosse instaurada uma nova ordem, em uma heurística, um plano da descoberta. Nesse contexto, Ricouer destaca que, nesse trecho, a metáfora é apresentada por meio de um verbo (metaforizar), do qual é dito ser uma capacidade não aprendível, natural do poeta, um dom de gênio, da natureza. Mas a que corresponde esse “bem metaforizar”? O dom de gênio corresponderia ao dom de bem se aperceber das semelhanças. Isso é muito

significativo para a construção da teoria de Ricouer, visto que no momento em que a metáfora é colocada sob a noção de “ver o semelhante” também é exposto que a apercepção da semelhança não diz respeito a uma semelhança de ordem lógica, usual, mas a uma semelhança percebida somente através do gênio. É clara a conexão com a imaginação produtiva de Kant. Desnuda-se, pois, um caminho para a reflexão sobre a imaginação sob um aspecto criativo, de inovação. A imaginação é posta no plano da descoberta, da invenção, da redescritção. É sugerida uma imaginação que apercebe o semelhante em um processo ordenado pelo gênio, criativo; uma imaginação mediadora do fenômeno que Ricouer denomina “inovação semântica”.

A NOVA SEMÂNTICA

Segundo Ricouer, *A metáfora viva* é gêmea de outra obra que escreveu, *Tempo e Narrativa*:

La Métaphore vive [A metáfora viva] e *Temps et récit* [Tempo e narrativa] são duas obras gêmeas: publicadas uma após a outra, foram concebidas juntas. Embora a metáfora remeta tradicionalmente à teoria dos “tropos” (ou figuras de discurso) e a narrativa à teoria dos “gêneros” literários, os efeitos de sentido produzidos tanto por um como pela outra remetem ao mesmo fenômeno central de inovação semântica. Em ambos os casos, esta se dá apenas no nível do discurso, ou seja, dos atos de linguagem de dimensão igual ou superior à frase (Ricouer, 2010, p. 1).

Vimos anteriormente que quando a retórica clássica tratou o problema da metáfora, esta foi encarada como algo que acontece apenas no nível da denominação, como uma transferência de nomes. O resultado foi uma teoria da substituição, na qual a metáfora compreende o uso de uma palavra em sentido figurado, no lugar de outra palavra em sentido literal, que, por carregar o mesmo sentido, poderia ser igualmente utilizada sem que houvesse perdas de informação no discurso; a palavra metafórica não acrescentaria informações, sentidos, ao discurso, tendo apenas uma força emotiva. Em suas obras, entretanto, Paul Ricouer desenvolve a noção de um fenômeno ao qual chama “inovação semântica”, que, como demonstra o trecho citado de *Tempo e Narrativa*, acontece, na metáfora e na narrativa, somente no nível do discurso, nos “atos de linguagem de dimensão igual ou superior à frase”. Essa ideia, como pode-se perceber, diverge da retórica clássica na sua forma de encarar a metáfora. Buscaremos traçar, nesse momento, como acontece esse movimento no qual Ricouer passa a considerar a metáfora no nível do discurso.

No terceiro estudo de *A metáfora viva*, intitulado “A metáfora e a semântica do discurso”, Ricouer traz à memória que, nos estudos anteriores da obra, ao investigar o que acontecia ao sentido na transferência de nomes feita pela metáfora, era frequentemente confrontado com a necessidade de romper o quadro restrito da palavra e do nome, para, somente no enunciado, perceber onde “a

transposição de sentido tem lugar”. É com esse ensejo que, no estudo referido, faz uma virada importante e examina, pois, o “papel do enunciado, como portador de um ‘sentido completo e acabado’ (segundo a expressão do próprio Fontanier), na produção do sentido metafórico. Eis por que falaremos doravante de enunciado metafórico” (Ricouer, 2015, p. 107). Para realizar essa virada, Ricouer é influenciado pela leitura que faz de alguns autores da nova semântica - nova, especialmente porque, como apresenta, é uma semântica que se estabelece não mais tendo a palavra como unidade de referência, mas a frase. Seguiremos, assim, o percurso de Ricouer quando lida com alguns autores que, como evidência a sua obra, trazem grandes impactos na sua virada para a semântica do discurso e se mostram relevantes para os fins deste artigo: Émile Benveniste, I. A. Richards, Max Black e Monroe Beardsley.

A grande contribuição de Émile Benveniste para essa discussão diz respeito à sua introdução da distinção entre semiótica e semântica. Para chegar até essa distinção, Benveniste começa por uma análise da linguagem considerando a existência de diferentes níveis dentro da estrutura da linguagem., de onde, então, estabelece uma distinção entre as unidades da língua (signos) e as do discurso (frases). Nessa estrutura em níveis, o que caracterizaria uma unidade linguística seria o fato de ela poder ser identificada em uma unidade superior: o fenômeno identificado na palavra, a palavra identificada na frase. As relações entre as unidades poderiam, então, ser de dois tipos: distributivas, caso fossem entre unidades de mesmo nível, e integrativas, caso entre unidades de níveis diferentes. Ao adentrar no nível da frase, Benveniste percebe que a característica que por excelência distingue esse nível dos demais é o de ser um predicado:

no primeiro rol das características próprias a este mesmo nível, Benveniste põe o “de ser um predicado” (ibid.). Esse é, a seus olhos, “o caráter distintivo, inerente à frase” (ibid.), e a presença de um sujeito gramatical chega mesmo a ser facultativa; um único signo basta para constituir um predicado (Ricouer, 2015, p. 111).

Outra coisa torna esse nível singular. Nos níveis respectivos ao fonema e ao lexema, é possível verificar, pela análise, uma diversidade de unidades que se definem por oposição às outras unidades e que podem ser identificadas em níveis superiores. À diferença deles, no entanto, no nível do categorema, há somente a proposição. Não há um nível superior no qual a proposição possa ser identificada, nem outras formas de enunciado às quais possa se opor em seu próprio nível; vê-se que “a proposição contém signos, mas ela mesma não é um signo [...] Benveniste conclui: ‘A frase é a unidade do discurso’” (Ricouer, 2015, p. 111). A partir dessa análise, duas linguísticas diferentes se colocam: a linguística da língua (que trata do signo) e a linguística do discurso (que trata da frase), às quais Benveniste fará corresponder “os dois termos ‘semiótica’ e ‘semântica’, o signo sendo a

unidade semiótica, a frase sendo a unidade semântica” (Ricouer, 2015, p. 112). Benveniste desvela, assim, a semântica como algo que diz respeito à frase, e, portanto, se há um trabalhar do sentido na metáfora, este deve ser estudado no nível da frase, não somente da palavra.

De imediato, ao lidar com I. A. Richards, é notório para Ricouer que a sua concepção de retórica destoa da retórica moderna, reduzida à classificação de figuras. Como aponta, a sua concepção de retórica, assim como a dos gregos, mantém um “caráter filosófico” (Ricouer, 2015, p. 124), sendo entendida como “um estudo da incompreensão e dos remédios propostos a ela” (Ricouer, 2015, p. 124). Por conseguinte, conforme essa amplitude de sua retórica, vê-se que Richards se põe contra toda taxionomia, impugnando a base da classificação das figuras, entendidas como desvios de significações fixas. O retórico inglês rejeita a ideia de significações fixas das palavras, pondo em seu lugar a noção de que as palavras só têm significação no discurso: “é o discurso, tomado todo, que transmite o sentido de maneira indivisa” (Ricouer, 2015, p. 124). Richards desenvolve o chamado “teorema contextual da significação” (Ricouer, 2015, p. 124), para o qual “um contexto é 'o nome de um feixe de acontecimentos que surgem em conjunto, incluindo aí as condições requeridas, assim como as que podemos isolar como causa ou como efeito' (p. 34). Daí as palavras só terem significação por abreviação do contexto” (Ricouer, 2015, p. 125). A palavra é encarada como uma expressão das partes ausentes do contexto; uma abreviação do contexto. É, portanto, devido a um fenômeno chamado “eficácia delegada” (Ricouer, 2015, p. 125) que as palavras têm o seu significado derivado do contexto no qual se inserem e não de algo que lhes seja intrínseco, havendo, então, diversas possibilidades de significado para as palavras; é o contexto quem lhes confere sentido. Ricouer ainda observa que Richards diverge de Benveniste na sua concepção de discurso: mesmo que para Benveniste o sentido da palavra esteja subordinado ao sentido contingente da frase, em sua teoria, devido à tensão existente entre a semântica e a semiótica, o caráter de predicado do discurso coexiste com uma taxionomia dos signos que mantém a identidade do signo pela sua diferenciação e oposição com os demais. Richards não faz essa distinção, mas erige a sua semântica na “tese da interanimação das palavras na enunciação viva” (Ricouer, 2015, p. 127), falando, assim, de “deslocamentos (shifts) de significação que asseguram a eficácia da linguagem por meio da comunicação” (Ricouer, 2015, p. 127-128).

Ao tratar da metáfora, Richards a apresenta como algo que deve ser analisado no uso comum da linguagem, pois, longe de ser dom de gênio, como em Aristóteles, diz respeito à própria constituição da linguagem. A metáfora é concebida, então, pela sua característica de manter “dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples” (Ricouer, 2015, p. 129), sendo, os dois pensamentos, “desnivelados, no sentido

em que descrevemos um sob os traços do outro” (Ricouer, 2015, p. 129). Aqui, Richards introduz um par de palavras que assume um papel importante na construção da teoria de Ricouer. Na metáfora, caracterizada pelo fato de fornecer duas ideias simultaneamente, pode-se “denominar ‘conteúdo’ (tenor) a ideia subjacente, e ‘veículo’ (vehicle) a ideia sob cujo signo a primeira é apreendida” (Ricouer, 2015, p. 129). Não é o caso de a metáfora ser um ou outro, antes, ela é constituída pela interação entre “conteúdo” e “veículo”; é, assim, uma teoria da interação. Com essa distinção, Richards também se desvia do uso de termos que remetam a ideias tais como a da metáfora como uma “imagem mental”, uma “cópia da percepção sensível”, que o retórico inglês trata como “confusões” (Ricouer, 2015, p. 130). Aliás, ao lidar com a questão da semelhança, Richards trata a ideia da comparação presente na metáfora como uma operação do espírito, de ligar duas coisas. Tal capacidade de ligação não se vê limitada pela semelhança, uma vez que comparar “é sempre ligar, e ‘o espírito é um órgão que liga, ele não opera senão ligando, e ele é capaz de ligar duas coisas quaisquer segundo um número indefinidamente variável de maneiras diferentes’” (Ricouer, 2015, p. 132).

Para Ricouer, Max Black traz pelo menos três avanços em relação à teoria de I. A. Richards, por meio da elaboração de uma gramática lógica da metáfora. Por gramática lógica, se refere ao:

[...] conjunto de respostas convincentes às questões do seguinte gênero: o que se reconhece ser um exemplo de metáfora? Há critérios que permitem detectá-la? Deve-se ver nela um simples ornamento acrescido ao sentido puro e simples? Quais relações há entre metáfora e comparação? Que efeito se procura ao empregar-se uma metáfora? (Ricouer, 2015, p. 134-135)

Mesmo não possuindo a mesma preocupação que Richards, de restaurar a retórica, a sua teoria tem uma tecnicidade mais apurada devido à sua competência de lógico e epistemólogo. O primeiro avanço que traz é um aprimoramento da análise da estrutura da metáfora que Richards apresentou pelo par “conteúdo” e “veículo”. Max Black recupera, nessa questão, que no enunciado metafórico há o enfoque da atenção sobre uma palavra que, por seu uso metafórico, distinto das demais palavras, dá razão à metaforicidade do enunciado. Assim, vê a metáfora como “uma frase, ou uma expressão do mesmo gênero, na qual certas palavras são empregadas metaforicamente e outras não” (Ricouer, 2015, p. 135). Para ele, o par “conteúdo” e “veículo”, proposto por Richards, com a perspectiva de dois pensamentos ativos ao mesmo tempo, modificando reciprocamente, não é preciso e se perde na delimitação do fenômeno. Há, na verdade, no enunciado metafórico, a presença do “foco” (focus) e do “quadro” (frame). “Foco” denomina a palavra que é utilizada metaforicamente, e “quadro” o resto da expressão. Assim, ao mesmo tempo, em que é possível localizar a palavra com sentido metafórico na frase (foco), é somente pela interação entre “foco” e

"quadro" que esse sentido é possível. Como se vê, Max Black também não adere à ideia de significações fixas nas palavras, mas com a sua nova terminologia pretende ser mais preciso na clarificação do fenômeno que acontece na metáfora, a interação entre o sentido do enunciado e o sentido da palavra. Aliás, seu segundo avanço é feito na delimitação entre as teorias clássicas da metáfora e a teoria da interação que propõe. Seguindo a análise de que a teoria da retórica clássica representa uma concepção substitutiva da metáfora, Max Black adiciona que uma teoria comparativista também se enquadra como substitutiva. Como coloca Ricouer, para Max Black, "explicitar a razão de uma analogia é produzir uma comparação literal, que é considerada equivalente ao enunciado metafórico e pode, portanto, ser-lhe substituída" (Ricouer, 2015, p. 137). Ele rejeita, assim, que a analogia ou a semelhança possam ser usadas para explicar o fenômeno de sentido da metáfora, inclusive por entender que a semelhança "é uma noção vaga, se não vazia, pois, além de admitir graus e extremos indeterminados, resulta mais da apreciação subjetiva que da observação objetiva" (Ricouer 2015, p. 138). Seu terceiro avanço se dá no âmbito da explicação da interação entre "quadro" e "foco": como o contexto age sobre o termo na produção do sentido metafórico? Max Black introduz a noção de que, no enunciado metafórico, o termo focal opera, não a partir de um significado corrente, mas "em virtude do 'sistema de lugares-comuns associados' (p. 40), isto é, em virtude das opiniões e dos preconceitos em relação aos quais o locutor de uma comunidade linguística se encontra envolvido, pelo único fato de que ele fala" (Ricouer, 2015, p. 139). Assim, no exemplo da metáfora "o homem é um lobo", onde o "foco" é "lobo", é evocado um sistema de lugares-comuns ao "sistema lupino", e, como por um filtro, é dado um "insight" acerca do que é o homem (Ricouer, 2015, p. 139). O sentido dado pela interação entre "quadro" e "foco", assim, não é capaz de ser parafraseado por uma enunciação literal equivalente. Ricouer observa, entretanto, que em Max Black ainda prevalece o mistério quanto ao surgimento do sentido metafórico. Mesmo apelando para um "sistema de lugares-comuns associados", permanece a dificuldade de explicar como novas conotações podem ser instauradas, como podem ser construídas verdadeiras metáforas de invenção.

Ao fazer a sua leitura da obra "Aesthetics" de Monroe Beardsley, Ricouer se depara com o tratamento da metáfora sendo feito a partir de outra disciplina, a crítica literária. Desperta o interesse de Ricouer o fato de a sua crítica literária ser baseada em uma semântica muito semelhante àquela que ele tem exposto, uma semântica do enunciado, do discurso. Como mostra, Beardsley considera a obra literária "uma entidade linguística homogênea à frase, isto é, à 'menor unidade completa de discurso' (p. 115)" (Ricouer, 2015, p. 143). Ademais, afasta-se de uma abordagem emocional da literatura, deixando de lado a tão comum distinção positivista entre linguagem cognitiva e

linguagem emocional. No lugar, distingue entre significação primária e significação secundária, sendo a primeira "o que a frase 'afirma explicitamente' (state)" e a segunda "o que a frase 'sugere'" (Ricouer, 2015, p. 143). Para ele, assim, a significação secundária é uma significação que, embora implícita, compõe a significação da frase, havendo diferentes graus de presença dessa significação a depender do tipo de linguagem. Além disso, em sua concepção semântica da palavra, embora reconheça que as palavras têm significado em estado isolado, a palavra "continua a ser uma parte da frase que só se pode compreender e definir em relação à frase real ou possível (p.115). A significação explícita de uma palavra é sua designação; a implícita, sua conotação" (Ricouer, 2015, p. 144). Enquanto na linguagem ordinária, bem como na linguagem científica, as possibilidades conotativas são, de certa forma, restringidas, seja pelo contexto, seja quando é o caso de a linguagem ser caracteristicamente explícita, Beardsley concebe que a linguagem da literatura confere um uso no qual as conotações aparecem de maneira mais livre, o discurso conserva um nível de sentido primário e secundário e há uma significação múltipla. Nesse ponto, Beardsley faz questão de contrastar significação múltipla e ambígua. Na ambiguidade, ainda se espera que entre os sentidos possíveis apenas um seja o devido. Na significação múltipla presente na literatura, várias significações são dadas ao mesmo tempo, sem que seja exigido do leitor que escolha apenas uma delas.

Enquanto crítico literário, entretanto, o trabalho de Beardsley não tem como alvo final a palavra ou a frase, mas a obra literária. Para ele, a significação "somente é discernível no plano da obra como um todo" (Ricouer, 2015, p. 145), e, mesmo que o fundamento do plano da obra esteja na semântica da frase, "é a obra enquanto tal que revela, depois de tudo, essa propriedade do discurso" (Ricouer, 2015, p. 145). Mas o que justifica o seu tratamento da problemática da metáfora se o "nível de consideração próprio à crítica literária é a obra literária tomada como um todo: poema, ensaio, ficção em prosa?" (Ricouer, 2015, p. 147) Em sua crítica literária, a metáfora é tomada como um exemplo em miniatura daquilo que ocorre no nível da obra como um todo. Ao tomar a metáfora como um "poema em miniatura", buscando explicar o que acontece em seus "núcleos de significação poética", ele tem em vista a possibilidade de estender essa mesma explicação para as obras literárias que têm como característica o fato de serem mais extensas que a metáfora (Ricouer, 2015, 147-148).

Algumas contribuições de Beardsley são apontadas por Ricouer, em relação às teorias de Max Black e I. A. Richards. Em sua análise da metáfora, de maneira análoga aos pares de termos "conteúdo"- "veículo", "foco"- "quadro", oferecidos por Richards e Max Black, respectivamente, Beardsley fala de um "tema" e um "modificador". Assim como nos outros autores mencionados, a metáfora é encarada como uma predicação que mantém uma interação dentro do enunciado. Em

sua concepção, a atribuição metafórica carrega uma incompatibilidade entre as características designadas como significações primárias do “modificador” e do “tema”. Dessa forma, a metáfora funciona como uma estratégia para trazer novas significações a partir do absurdo lógico posto no nível da significação primária, que leva o leitor a "extrair do leque inteiro de conotações as significações secundárias suscetíveis de fazer de um enunciado que se destrói a si uma 'atribuição autocontraditória significante'" (Ricouer, 2015, p. 150). De seu tratamento da metáfora, então, Beardsley extrai dois princípios para a lógica da explicação, que podem ser estendidos para a explicação das obras literárias mais extensas, tais como o poema. O princípio de “conveniência ou de congruência”, que é um princípio de “seleção”, e o princípio de “plenitude”. O primeiro diz respeito à limitação das conotações possíveis de serem tomadas como significações secundárias em um determinado contexto literário. O segundo, por sua vez, como é dito, “corrige o primeiro”, visto que prevê que todas as conotações que podem ser encaixadas no contexto da obra devem ser admitidas como possíveis na significação da obra, admitindo a significação múltipla aludida anteriormente.

Ricouer nota que, em relação a Max Black, Beardsley consegue explicitar com maior força "o caráter de invenção e de inovação do enunciado metafórico" (Ricouer, 2015, p. 152). Ao conferir um papel especial ao absurdo lógico no fenômeno semântico da metáfora, Beardsley desnuda a emergência de um sentido imediato, singular ao contexto e ao momento do discurso. Além disso, pela noção da colisão semântica na atribuição metafórica, expõe-na como construção, "não há metáfora no dicionário, ela não existe senão no discurso" (Ricouer, 2015, p. 152). Isso interessa à reflexão Ricoueriana, visto que, mais do que entender o surgimento das metáforas triviais - que têm por característica o fato de já terem sido inseridas na linguagem ordinária -, ele pretende investigar o surgimento do sentido metafórico nas metáforas vivas, que compreendem o fenômeno ao qual denomina inovação semântica. Ainda assim, para Ricouer, há um déficit na teoria de Beardsley quanto ao “saber de onde vêm as significações segundas na atribuição metafórica” (Ricouer, 2015, p. 154). Visto que uma das características apresentadas para o discurso é a de ser simultaneamente sentido e acontecimento - ou seja, tanto um acontecimento único em um contexto específico quanto um sentido que pode ser identificado e reidentificado -, como podemos falar de inovação semântica na metáfora como uma instância do discurso? Para Ricouer, o único caminho possível é “tomar o ponto de vista do ouvinte ou do leitor e tratar a novidade de uma significação emergente como obra instantânea do leitor” (Ricouer, 2015, p. 154-155). Dessa forma, o essencial da atribuição metafórica seria a “construção da rede de interações que faz de tal contexto um contexto atual e único” (Ricouer, 2015, p. 155). No meio da interação entre os campos semânticos colocados pelo enunciado

metafórico, uma nova significação emerge como acontecimento semântico. Tal significação pode ser reidentificada, visto que sua construção no uso da linguagem pode ser repetida. Caso contrário, fora desse caminho, para Ricouer, permanece a sombra de uma teoria substitutiva na qual, em vez de a significação literal ser a substituta da expressão metafórica, é a “gama potencial de conotações” ou o “sistema de lugares-comuns”, de Beardsley e Max Black, que assumem o papel de substitutos à metáfora.

A IMAGINAÇÃO NA INOVAÇÃO SEMÂNTICA

No sexto estudo de *A metáfora viva*, Ricouer trata da inovação semântica e do papel da semelhança e da imaginação neste fenômeno, presente nos enunciados metafóricos. De imediato, o grande problema com o qual lida é o do “pacto estabelecido no curso da história da retórica entre substituição e semelhança” (Ricouer, 2015, p. 288). Historicamente, vê-se que as teorias que assumiram a semelhança estavam atreladas à noção da substituição na metáfora. Como visto anteriormente, sendo considerada uma figura de discurso, a metáfora, nessas visões, compreende um desvio do sentido literal das palavras fundamentado na Diz-se delas que são teorias substitutivas, pois a palavra tomada em sentido metafórico tem uma função apenas ornamentativa, podendo ser substituída por uma palavra equivalente em sentido literal, sem que haja prejuízos para as informações trazidas pela palavra. Teorias da interação, como as de Max Black e Monroe Beardsley, rejeitaram a semelhança, considerando que “as noções de tensão e também de absurdo lógico parecem substituir a semelhança” (Ricouer, 2015, p. 288). Frente aos ataques dirigidos contra ela, Ricouer empreende, uma defesa da semelhança em sua teoria da metáfora.

Ricouer observa que, ao contrário do suposto por teóricos como Max Black e Beardsley, “as noções de tensão, interação e contradição lógica” não tornam a semelhança algo dispensável (Ricouer, 2015, p. 297). É enganoso pensar que elas dão conta da criação de novos sentidos na metáfora. Tais noções apenas traduzem o problema do conflito semântico trazido pelos enunciados metafóricos. O sentido metafórico não é identificado com o problema, mas com a resolução. Se, com Jean Cohen, pode-se caracterizar o desafio semântico como uma “impertinência semântica”, a metáfora é a sua resolução, a nova pertinência (Ricouer, 2015, p. 297). A semelhança, nesse contexto, é posta tendo um caráter semântico, no nível da predicação, e não com um caráter semiótico, pactuada com a substituição, de forma que a nova pertinência nasce de uma relação “de ‘proximidade’ semântica que se estabelece entre os termos a despeito de sua ‘distância’”; assim, a semelhança “opera entre os mesmos termos que a contradição põe em tensão” (Ricouer, 2015, p. 298). Dessa forma, Ricouer demonstra que uma teoria da interação, ou da tensão, não exclui a semelhança

como fator na metáfora, antes, depende dela de forma ainda mais acentuada que uma teoria da substituição.

Outro empecilho colocado contra a associação da semelhança a uma teoria da interação é a acusação de que ela não poderia ser eleita como razão ou causa da nova pertinência, por ser resultado do trabalho de sentido feito pelo enunciado metafórico. Ricouer responde, trazendo, a partir de Aristóteles e Wheelwright, uma distinção entre *epiphor* e *diaphor* que revela um paradoxo na metáfora, entre a visão e a construção. Como já visto, Aristóteles define a metáfora em termos de uma transferência (*epifora*) que compreende uma assimilação resultante da apercepção do semelhante: “bem, metaforizar” é ver o semelhante. Nesse contexto, a *epifora* é apresentada como “esse golpe de vista e esse golpe de gênio: o não-ensinável e o não adquirível” (Ricouer, 2015, p. 299). Por outro lado, ainda em Aristóteles, a metáfora é apresentada sob a noção da *diáfora*, pois o estagirita também se mostra “o teórico da metáfora proporcional em que a semelhança é mais construída que vista” (Ricouer, 2015, p. 299). Segue-se que não há contradição implicada pelo tratamento da metáfora, simultaneamente, como visão e construção; a semelhança não é somente construída pelo enunciado metafórico, mas também “o que guia e produz esse enunciado” (Ricouer, 2015, p. 296).

Um terceiro paradoxo é colocado, que diz respeito à relação de semelhança frente à operação de assimilação colocada pela metáfora. Objetar-se “o estatuto lógico da semelhança”: como lidar com a identidade e diferença apontadas por Aristóteles em sua teoria da metáfora? “Uma alusão da Retórica III, 11, 5, parece dizer que o ‘semelhante’ é o ‘mesmo’” (Ricouer, 2015, p. 295). Ricouer mostra que, ao passo que a semelhança trabalha na aproximação de coisas afastadas por sua dissemelhança, a diferença é mantida; o “mesmo” e o “diferente” permanecem em tensão. A relação de semelhança não conflita, então, com a operação de assimilação, visto que a apercepção da semelhança se dá apesar da diferença. A oposição entre os campos semânticos é conservada enquanto a semelhança trabalha na reconciliação da contradição do enunciado. Seguindo Turbayne, Ricouer considera a metáfora como “falar de uma coisa nos termos de outra que se lhe assemelha” (Ricouer, 2015, p. 302), e é conduzido à perspectiva de encarar a metáfora como um erro categorial calculado, nos termos de Gilbert Ryle (Ricouer, 2015, p. 302). Nessa perspectiva, vislumbra o poder da metáfora de, a partir do rompimento com categorias anteriores, instituir “novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes” (Ricouer, 2015, p. 302), revelando, por conseguinte, a dinâmica de engendramento dos campos semânticos, a partir do que “Gadamer denomina a ‘metafórica’ fundamental”, uma “fusão das diferenças na identidade” (Ricouer, 2015, p. 304).

Ainda diante do conflito entre identidade e diferença nos enunciados metafóricos, é posta a questão sobre a sua relação com a imaginação. A primeiro momento, Ricouer trata da imaginação em seu aspecto verbal, suspendendo a sua dimensão não-verbal. Nesse sentido, influenciado por Paul Henle, que tentou conciliar uma teoria da interação com a semelhança, trata da iconicidade da metáfora. Apesar das suas elaborações terem resultado em “uma teoria emocionalista da metáfora” (Ricouer, 2015, p. 291), Henle tem o mérito de ter percebido a possibilidade de considerar um momento icônico na atribuição metafórica. Livrando-se de uma teoria humiana da imagem como “expressão sensorial enfraquecida”, Henle explica a iconicidade da metáfora tendo como ponto de partida que:

o discurso figurativo “leva a pensar em alguma coisa considerando alguma coisa semelhante; é o que constitui o modo icônico de significar” [...] “se há um elemento icônico na metáfora, é igualmente claro que o ícone não é apresentado, mas simplesmente descrito” (Ricouer, 2015, p. 290).

Significar iconicamente, assim, é apresentar uma coisa a partir de algo que lhe é semelhante. Ao insinuar que o elemento icônico da metáfora não se traduz na apresentação imediata de um ícone, mas na sua descrição, é evidenciada a ideia de um caminho que vai da linguagem para a imagem, em vez do inverso. “Henle prossegue, com muita prudência: ‘O que é apresentado é uma fórmula para a construção de ícones’” (Ricouer, 2015, p. 290). Ricouer vê oportunizada, assim, uma abordagem a partir da imaginação produtora kantiana, que, como já visto, está envolvida na produção de esquemas, métodos para a construção de imagens.

assim iluminado pelo esquema kantiano, o ver aristotélico — “ver o semelhante” — não parece diferente do momento icônico: ensinar o gênero, colher o parentesco entre termos afastados é pôr sob os olhos. A metáfora surge então como o esquematismo no qual se produz a atribuição metafórica. Tal esquematismo faz da imaginação o lugar da emergência do sentido figurativo no jogo da identidade e da diferença. E a metáfora é o lugar no discurso em que esse esquematismo é visível, porque identidade e diferença não são confundidas, mas afrontadas (Ricouer, 2015, p. 306).

Na assimilação predicativa do enunciado metafórico, Ricouer observa a imaginação operando no trabalho de apreensão do semelhante frente à colisão semântica presente no enunciado. A imaginação esquematiza, vê o semelhante no dissemelhante, dá um corpo à atribuição em um “processo predicativo que ‘produz imagem’” (Ricouer, 2015, p. 306). Reduz as distâncias semânticas colocadas pela predicação contraditória que mantém em conflito identidade e diferença. Em sua dimensão verbal, assim, “numa palavra, o trabalho da imaginação é esquematizar a atribuição metafórica” (Ricouer, 1989, p. 219), dar uma imagem à nova significação que surge. Em sua teoria,

assim, a imagem adquire um estatuto semântico, deixando de habitar o campo das impressões, para ser encontrada na linguagem (Ricouer, 2013, p. 31). Ao contrário do que se viu em teorias substitutivas e teorias da tensão, como, por exemplo, a de Max Black ou Monroe Beardsley, assim, a colisão semântica demonstra ser “somente o avesso de um processo cuja função icônica é o direito” (Ricouer, 2015, p. 293).

Mas o pensador francês também lida com o aspecto não verbal, quase sensorial, da imaginação operante na inovação semântica. O momento sensível da metáfora, ao qual Aristóteles faz referência ao falar do “caráter de vivacidade da metáfora, por seu poder de pôr sob os olhos” (Ricouer, 2015, p. 318), ainda não foi tratado. Segundo Ricouer, o medo do psicologismo não deve impedir que seja abordada a questão sobre o momento em que o psicológico se insere na semântica. A possibilidade de lidarmos com essa questão desponta, uma vez que a imagem em seu aspecto sensível se apresenta, agora, diante de uma teoria semântica já estabelecida. Assim, a despeito dos receios que, historicamente, caracterizaram a perspectiva de uma relação entre semântica e psicologia, convém discutir a articulação do sensível com o sentido. Ricouer, assim, em contraposição a Michel Le Guern, que com seu conceito de “imagens associadas” apresentou uma noção de imagem que não servia de figura do sentido, toma o trabalho de Marcus B. Hester para inserir em sua teoria a ideia da linguagem poética como evocadora de imagens. Nessa perspectiva, as imagens não se colocam como associações livres, mas, recuperando os termos usados por I. A. Richards, surgem como imagens “ligadas” à “dicção poética”, mostrando “um imaginário implicado na própria linguagem, que faz parte do próprio jogo de linguagem” (Ricouer, 2015, p. 323). A explicação segue guiada por uma fenomenologia da leitura, que revela, na leitura, o efeito de suspensão da realidade onde o sentido adentra na dimensão da ficção (Ricouer, 2013, p. 35), e introduz o fenômeno de ressonância presente na experiência de leitura, onde “ao esquematizar a atribuição metafórica, a imaginação difunde-se em todas as direções, reanimando experiências anteriores, despertando recordações adormecidas, irrigando os campos sensoriais adjacentes” (Ricouer, 1989, p. 219).

Mas a explicação do conceito de imagens “ligadas”, para Ricouer e Hester, se dá apenas pela sua vinculação à noção do “ver como”, herdada de Wittgenstein. O “ver como” aplicado a essa questão pode ser encarado tanto como uma experiência quanto como um ato. Sob o primeiro aspecto, observa-se que o fluxo de imagens que sobrevém ao imaginário escapa ao controle do leitor, as imagens vêm, e quanto a isso “nenhuma regra ensina a ‘ter imagens’; vê-se ou não se vê, o talento intuitivo de ‘ver como’ (p. 182) não se ensina” (Ricouer, 2015, p. 326). Sob o seu caráter de “ato”, é contemplada a compreensão envolvida no “ver como”, a ordenação do fluxo de imagens, visto que

ele “regula o desdobramento icônico” (Ricouer, 2015, p. 326). Além disso, essa noção ajuda a harmonizar uma teoria da tensão e uma teoria da fusão, pois “ver X como Y implica X não é Y” (Ricouer, 2015, p. 328), e, assim, vê-se que a interação designa *diaphora* da metáfora, enquanto a *ephipora* compreende o momento de passagem intuitiva do sentido metafórico.

Até o momento, foi traçada uma investigação sobre o percurso teórico de Paul Ricouer no tratamento da problemática da metáfora, onde, por meio de seu constante diálogo com a tradição filosófica, foi desnudado o fenômeno de inovação semântica presente nos enunciados metafóricos. Entre outras coisas, evidenciou-se em seu percurso, especialmente, a importância da ressituação da metáfora no âmbito de uma semântica do discurso, para a qual a frase é a unidade básica de sentido. No recorte feito por este trabalho, então, foi colocada sobre a análise do papel da imaginação na inovação semântica a sua centralidade temática. Porém, há de se notar que, como expõe Castro, há dois momentos distintos na teoria da metáfora Ricoueriana que surgem da identidade entre imaginação metafórica e imaginação linguística: “a inovação semântica e a função heurística” (Castro, 2002, p. 253). Pode-se corretamente apontar que o presente trabalho se concentrou no primeiro momento, ficando o ensejo para uma futura investigação sobre o segundo momento, o momento da função heurística na teoria da metáfora de Paul Ricouer. A discussão, então, dirige-se de uma semântica para uma hermenêutica, revelando a “força referencial da metáfora” (Castro, 2002, p. 253), vista nos termos de um “poder da ficção de redescrever a realidade” (Ricouer, 1989, p. 221).

REFERÊNCIAS

CASTRO, Maria Gabriela Azevedo e. **Imaginação em Paul Ricoeur**. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

HENRIQUES, Fernanda. **O papel de Kant na intertextualidade de Paul Ricoeur: dois exemplos**. Texto publicado nas Atas do Colóquio Internacional em Homenagem a Kant. Universidade de Lisboa/Universidade de Évora, 2006.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Editora Vozes Limitada, 2017.

_____. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. 3. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2015.

_____. **Cinco Lições: da linguagem à imagem**. Sapere Aude, v. 4, n. 8, p. 13-36, 2013.

_____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, vol. 1, 2010.

_____. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. (A. Morão, trad.). Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.

Ricoeur, Paul; CARTAXO, Alcino; SARABANDO, Maria José. **Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II**. Lisboa, Portugal: RÉ-S-Editora, 1989.

O SUB-HOMEM DE SIMONE DE BEAUVOIR E O EICHMANN DE HANNAH ARENDT

Paulo Abe

O SUB-HOMEM DE SIMONE DE BEAUVOIR E O EICHMANN DE HANNAH ARENDT

Neste artigo, analisaremos a existência dos sub-homens por Simone de Beauvoir a fim de encontrar paralelos com a análise de Eichmann por Hanna Arendt. Num primeiro momento, explicamos brevemente as existências na visão de Beauvoir desde a infância até o sub-homem para, então, mostrar os motivos pelos quais Eichmann se encaixaria no perfil. Na segunda parte, continuaremos a analisar ambas as visões, a fim de encontrar uma possível relação e alguns desdobramentos na perspectiva das duas filósofas.

SIMONE DE BEAUVOIR: PRIMEIRAS EXISTÊNCIAS

A filósofa francesa Simone de Beauvoir, em seu livro *A ética da ambiguidade*, desenvolve personalidades ou o que poderíamos chamar de existências para explicar o comportamento humano. Algumas estão ligadas a um período da vida humana, como a infância, a adolescência – e de alguma forma até a idade adulta – mas também podem se encaixar em um estilo de vida adulto.

Na primeira existência, a criança, o mundo é algo dado. E por isso, como não teve participação na construção do mundo, ela se sente indefesa. Ela não tem poder no mundo. Mas também – o que poderia ser uma vantagem dupla – a criança não sente responsabilidade por este mundo e por suas ações. Na idade adulta, uma pessoa nessa situação tem um poder de escolha minado. Quando ela toma o mundo e suas regras como dados e inegáveis, há apenas servidão, e uma voluntária.

Na adolescência, nasce uma revolta dentro do ser humano. Finalmente, se pode questionar o mundo e suas engrenagens. Pois aprendeu como duvidar, questionar e criticar. E, ao fazer isso, em um momento ele descobre a própria subjetividade e a dos outros. Portanto, neste instante, aqueles que eram vistos governando este mundo como deuses ou absolutos – nossos pais, por exemplo – podem então ser vistos como meramente humanos, até mesmo como imperfeitos. O peso deles no mundo diminui enquanto o deste indivíduo fica mais pesado. A responsabilidade chega ao seu entendimento e a visão de um mundo dado pode agora ser considerado em xeque.

A liberdade é então revelada e ele deve decidir sobre sua atitude diante dela. Sem dúvida, essa decisão sempre pode ser reconsiderada, mas o fato é que as conversões são difíceis porque o mundo reflete em nós uma escolha, que é confirmada neste mundo que o indivíduo forma. Assim, um círculo cada vez mais rigoroso é formado, do qual é cada vez mais improvável escapar. Portanto, o infortúnio que sobrevém ao homem por ser criança é que a sua liberdade lhe foi primeiro ocultada e que durante toda a sua vida terá saudades do tempo em que não conhecia as suas exigências (Beauvoir, 2015).

Aqui, o homem está à beira de um ciclo vicioso. Ele sempre poderia estar disposto a ser uma criança novamente em servidão voluntária. Lá, ele não encontrou liberdade, mas também

nenhuma responsabilidade, nenhum peso no mundo. Em certo sentido, estar disposto a voltar significa que ele não pode suportar a ideia de fazer escolhas, pois elas são imprevisíveis – ou mesmo pelo resultado decepcionante delas e o ressentimento posterior. Ou seja, elas são um nada pesado demais para seus ombros. Na verdade, é uma grande infelicidade enfrentar isso em um estágio tão inicial. Mas não há como escapar da infância sem uma crise.

Esse nada de escolha e liberdade só pode ser postulado porque, como diz Beauvoir, “*a criança não contém o adulto que ela vai se tornar*” (Beauvoir, 2015). Mas também porque:

O drama da escolha original é que ela continua a cada momento por uma vida inteira, que ocorre sem razão, antes de qualquer razão, que a liberdade está ali como se estivesse presente apenas na forma de contingência. Essa contingência lembra, de certa forma, a arbitrariedade da graça distribuída por Deus (Beauvoir, 2015).

SUB-HOMEM

A próxima existência, porém, não é, em certo sentido, um desenvolvimento da adolescência e sua revolta. De fato, nela, a pessoa não questiona mais o mundo dado, mas sucumbe à “desgraça” e à “nostalgia”. Portanto, tornando-se um sub-homem.

Existir é *fazer de si mesmo* uma falta de ser; é lançar-se ao mundo. Aqueles que se ocupam em conter esse movimento original podem ser considerados sub-homens. Eles têm olhos e ouvidos, mas desde a infância se tornam cegos e surdos, sem amor e sem desejo. Esta apatia manifesta um medo fundamental frente a existência, frente os riscos e tensões que ela implica. O sub-homem rejeita essa “paixão” que é sua condição humana, a laceração e o fracasso daquele impulso para o ser que sempre perde seu objetivo, mas que por isso é a própria existência que ele rejeita (Beauvoir, 2015).

Apesar de saber até certo ponto que deveria escolher constantemente por sua liberdade, ele faz exatamente o contrário. Ele estava prestes a fazer o “movimento original”, mas acontece uma castração e o ovo nunca eclode. Por enquanto, ele pergunta: “o que poderia estar lá fora?”; “O que poderia ter no futuro?”; “O que minha escolha pode trazer para o mundo e para mim?”. Embora pergunte, ele é surdo a qualquer resposta. A própria pergunta é o lembrete constante do que ele deve fugir: o desconhecido.

O sub-homem, então, se encontra em um modo de fuga sem fim quando o tema é a existência. Para de Beauvoir, “*quanto menos ele existe, menos há razão para ele existir, uma vez que essas razões são criadas apenas pela existência*” (Beauvoir, 2015). Assim, o sub-homem mina sua própria compreensão do que é viver, seu próprio desejo de fazê-lo: viver. Consequentemente, nada pode ter significado para ele. Tudo é insignificante. E ele se torna indiferente ao mundo.

Cada escolha que o sub-homem faz é uma fuga. Ele supera a adolescência apenas para cair

cada vez mais fundo em sua *inexistência*. Mas como ele não pode evitar isso, ele se camufla na facticidade. Este é o seu plano de fuga. Pois ele não deseja ser ele mesmo; “*Ele tem medo de se engajar em um projeto, pois tem medo de se desengajar e, assim, de estar em perigo diante do futuro, em meio às suas possibilidades*” (BEAUVOIR, 2015). Pode-se dizer que o sub-homem tem fobia de vulnerabilidade. Ele não pode estar sob a incerteza da vida ou de suas escolhas. Seu único desejo é uma passagem segura por toda a sua vida sem sentido – por sua própria escolha – negando a si mesmo.

Ele é, assim, levado a se refugiar nos valores já dados do mundo sério. Ele vai proclamar certas opiniões; ele se protegerá atrás de um rótulo; e, para esconder sua indiferença, ele se entregará prontamente às explosões verbais ou mesmo à violência física (...) uma negação e uma fuga, o sub-homem não é uma criatura inofensiva (...) uma força cega e descontrolada que qualquer um pode controlar. Nos linchamentos, nos pogroms, em todos os grandes movimentos sangrentos organizados pelo fanatismo da seriedade e da paixão, movimentos onde não há risco, aqueles que fazem o verdadeiro trabalho sujo são recrutados entre os sub-homens. (Beauvoir, 2015)

CONCLUSÃO I

Como dito antes, o sub-homem está em modo / existência de fuga, mas quando encurralado ele finalmente encontra seu modo de luta para proteger seu modo de “vida”. Mesmo assim “*o sub-homem experimenta o deserto do mundo em seu tédio*” (Beauvoir, 2015). Por se esconder atrás de rótulos ou abstrações, ele o defenderá sobre qualquer outra vida, porque ele existe apenas em sua facticidade, seu último refúgio. Mas isso significa não viver, pois a liberdade não faz parte de sua vida. Ou melhor, é a liberdade que dá vida ao ser humano, enquanto a facticidade só pode escravizá-lo. Portanto, o primeiro, para De Beauvoir, é a vitória da ética. E isso é algo que o sub-homem não pode alcançar, ou seja, o ético.

Visto que o sub-homem não pode criar, sentir ou experimentar nada, De Beauvoir diz: “*Em vez de engrandecer o reino do humano, ele opõe sua resistência inerte aos projetos de outros homens*” (Beauvoir, 2015). Sua fuga é uma distração para os outros.

Em certo sentido, ele deve se esconder entre aqueles como ele, mas porque são todos sub-homens, eles não podem se esconder. Um esforço extra nesse sentido é o desprezo pelos diferentes, ou seja, pelos que são éticos e livres. Ao mudar a atenção para os outros, ninguém pode perceber que não é um eu, apenas uma pessoa usando uma máscara abstrata. Não se admira que disfarçado sob um poder absoluto, o sub-homem pode facilmente cair nos ideais fascistas.

Eichmann, discutido por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*, é descrito como um sub-homem. Como ele mesmo disse, estava apenas seguindo as ordens de seus superiores. Ou seja, ele leva essa facticidade a extremos. Ele não *escolheu* matar judeus porque era apenas uma engrenagem de uma máquina maior não controlada por ele. Ele não tinha responsabilidade no

genocídio. Como diz Robin May Schott, *“Eichmann não construiu sua identidade em relação aos ‘judeus que ajudou a aniquilar’, mas sim em relação a seus superiores”* (Schott apud Morgan, 2009). Ele forma sua mente em torno de quem detém a responsabilidade que pode fazer com que sinta a nostalgia da falta de liberdade de sua infância.

No sistema nazista, como Anne Morgan aponta, Hitler ou o próprio sistema eram os senhores, Eichmann era o escravo e os judeus não tinham status humano (Morgan, 2009). Sob tal organização da vida humana, Eichmann e todos os nazistas negam uma parte fundamental da ontologia humana.

É o que torna os humanos humanos; uma pessoa "é definida apenas por [sua] relação com o mundo e com outros indivíduos " (Beauvoir 1948/1964, 156). Somos interdependentes porque compartilhamos nossa facticidade de uma forma comunitária e porque essa facticidade ajuda a determinar se podemos nos abrir livremente. (Morgan, 2009)

No entanto, os humanos nunca podem ser desconectados. O sub-homem pode se esconder atrás de uma máscara do sistema, de um rótulo ou de um führer. Mas é uma verdade irredutível que uma pessoa sempre está em relação aos outros. Embora, de fato, uma pessoa possa escolher a direção de sua interdependência e, como os nazistas fizeram, privar os outros de serem atores da liberdade. Mas, ao fazê-lo, pelo menos quanto aos sub-homens, eles já abdicaram de sua liberdade.

Assim, podemos encontrar em De Beauvoir que Eichmann só pôde fazer o que fez como sub-homem porque reprimiu seu desejo original de revelar. Ou seja, para criar sentido na vida. E, por causa disso, ele desistiu de ser humano. Ele prefere se misturar com “pedras e árvores” (Beauvoir, 2015) ou ser “musgo, um fungo que se espalha, ou uma couve-flor” (Sartre, 2007). Seu único desejo é não ter nenhum, uma vez sua indiferença; ser um objeto inanimado e não ser perturbado por sua própria existência. Esquecer de si mesmo é seu objetivo principal. Do contrário, a incerteza da vida e do futuro traria a ele o terror que ele dificilmente tentaria evitar adormecendo sua humanidade. Consequentemente, aniquilando sua subjetividade; tornando-se um escravo orgulhoso de sua obediência; um sub-homem para nunca dar abertura à nada.

HANNAH ARENDT

A filósofa alemã retrata Eichmann de uma perspectiva diferente, mas, ainda assim, alcançando o mesmo fim. Para fazer essa análise, mostraremos primeiro o que era a favor do argumento de Eichmann ou mesmo sua tese, para depois mostrar o que era contra ele.

Para Hannah Arendt, Eichmann estava realmente em uma situação difícil. Ele estava seguindo o fluxo de discriminação cultural que o cercava. Essa mentalidade forma opiniões de crianças e adultos ou pelo menos influencia-os nesse sentido. Há uma inércia nas opiniões, nas políticas, na discriminação que é difícil de conter apenas por uma força individual. Quanto mais

antigo for um costume, mais difícil será se livrar dele. Torna-se uma segunda pele.

Assim, Eichmann e muitos outros alemães foram até certo ponto “vítimas” da situação, seja culturalmente ou mesmo pela própria burocracia. Como Arendt escreve: *“O problema com Eichmann era precisamente que muitos eram como ele, e que muitos não eram nem perversos nem sádicos, que eram e ainda são terrivelmente normais”* (Arendt, 1963). E isso não pode ser considerado levianamente. Ou seja, a normalidade do que os nazistas estavam pensando e fazendo de acordo com os padrões de seus pares.

Se ao menos houvesse uma opinião diferente, talvez um choque entre pensamentos opostos daria origem à consciência. Mas esse era o problema. Opiniões diferentes foram exterminadas. Não havia lugar para eles na sociedade nazista. Assim, esse silêncio imposto foi ainda mais “concordância” aos seus argumentos e ações. Como disse o próprio Eichmann *“(...) o fator mais potente para acalmar sua própria consciência era o simples fato de que ele não podia ver ninguém, absolutamente ninguém, que realmente fosse contra a Solução Final”* (Arendt, 1963). Esse fator só poderia reafirmar sua posição. Não há nada para quebrar essa “normalidade”, uma vez que a normalidade garante que não haja nenhuma anormalidade para resistir a ela. No entanto, como diz Sartre, Hannah Arendt parece concordar que a liberdade é um dado e não algo alcançado por isso ou aquilo. Então, até certo ponto, há uma consciência limitada de que algo está sendo escolhido sob esse hábito, costume, normalidade.

Como disse antes, a interdependência de Beauvoir com os sub-homens faz com que eles também tenham um público-alvo, seus pares. E isso acontece de tal forma que todas as pessoas anormais se reúnem para impor uma nova normalidade, tornando a exceção uma regra.

(...) o réu, como todas as “pessoas normais”, devia estar ciente da natureza criminoso de seus atos, e Eichmann era de fato normal, visto que não era “nenhuma exceção dentro do regime nazista”. No entanto, sob as condições do Terceiro Reich, apenas “exceções” poderiam reagir “normalmente” (Arendt, 1963).

Então, o criminoso era o novo normal. E mesmo que ele devesse saber sobre a “natureza criminoso” do que estava fazendo e apoiando, ele estaria seguro em sua sociedade, mas também em sua mente, pois era realmente um crime o que eles estavam fazendo, mas não naquele momento. Na guerra, como estavam, suas ações não eram contra a lei. Pelo contrário, era a lei. Consequentemente, somente seguindo-a os sub-homens poderiam ter algum peso retirado de seus ombros.

(...) O caso de Eichmann é diferente daquele do criminoso comum, que pode se proteger efetivamente contra a realidade de um mundo não criminoso apenas dentro dos estreitos limites de sua gangue. Eichmann precisava apenas lembrar o passado para se sentir seguro de que não estava mentindo e de que não estava se enganando, pois ele e o mundo em que vivia estiveram em perfeita harmonia. (Arendt, 1963)

Ou seja, ele não estava cometendo crimes. Para ele, como a própria lei estava a seu favor, eles estavam em “perfeita harmonia”, pois mesmo sua vítima, os judeus, sequer eram mais cidadãos. Nenhuma culpa pode advir de apenas seguir a lei. Porém, mais uma vez, devemos nos lembrar que era a regra da exceção. Por trás desse véu, Eichmann e outros nazistas encontraram um refúgio seguro para suas mentes. Pois a ação deles coincidia com o sistema absoluto, o governo, o führer.

É por isso que o oficial alemão poderia dizer que *“lembrava perfeitamente bem que só teria ficado com a consciência pesada se não tivesse feito o que lhe fora ordenado”* (Arendt, 1963). Tal mentalidade só pode surgir em alguém afogado no absoluto, como abstração ou como personalidade. Mas, mesmo nessas circunstâncias, o indivíduo está escolhendo. Pois a liberdade é um dado e, apesar dos elementos que “lançariam” uma pessoa a agir dessa forma, o passo final ainda é da pessoa; então, sempre há responsabilidade em jogo.

É difícil dizer quanto os costumes, a cultura e toda a situação ao redor de uma pessoa influenciam na escolha de um indivíduo. O que parece ser o caso nos argumentos de Hannah Arendt é que, mesmo que pudesse desempenhar um grande papel em uma decisão, em última análise, a liberdade e a escolha vêm em primeiro lugar, pois uma pessoa é, antes de qualquer situação, livre.

Conclui-se que o fechamento de Eichmann em si mesmo e a recusa dos outros (Elliston, 2016) – como seres humanos – não é apenas um caminho pelo qual ele chegou através das circunstâncias, mas aquele que escolheu e reforçou a cada momento que não escolheu de outra forma. Mas para chegar a isso ele teria que estar ciente da liberdade e ele estava até que escolheu descartá-la, como se fosse possível. E por isso ele é o culpado.

CULPA X LIBERDADE

Eichmann, em um momento de seu julgamento, confessa que quando questionado sobre como o assassinato deve ser feito, ele propõe atirar. *“Esta acabou por ser a única ‘ordem de matar’, se ainda isso o fosse (...)”* (ARENDT, 1963) Este cenário diz muito sobre a situação do oficial. A burocracia que seu trabalho exige, para ele, é apenas uma formalidade, *como* seriam feitas as ações ordenadas de cima na hierarquia. Atenção, não o “quê”. E esse *modus operandi* permeia todo o seu julgamento e defesa.

O sub-homem não é o mentor de um plano maligno. Ele é a engrenagem que torna isso possível. Em muitos aspectos, ele é apenas um cidadão obediente.

(...) além de cumprir o que concebia ser deveres de um cidadão respeitador da lei, também agia por ordem - sempre com tanto cuidado para estar “coberto” –, ficou completamente confuso, e acabou por enfatizar alternadamente as virtudes e os vícios da obediência cega, ou a “obediência dos cadáveres” (Arendt, 1963).

Com a lei do seu lado, o “bom cidadão” não tem nada a temer. E ainda menos elementos que colidam com suas opiniões ou ações. Mas por baixo de tudo, existe liberdade. Como sub-homem, Eichmann é especialista em proteger todos os pontos fracos. Pois se sentir responsável seria a última coisa que ele desejaria. Para ele, “(...) como cidadão cumpridor da lei. Ele cumpriu seu dever, como disse à polícia e ao tribunal repetidas vezes; ele não apenas obedecia às ordens, mas também à lei” (Arendt, 1963). Assim, para Eichmann, a obediência é a quintessência do existir, porque suspende a responsabilidade e, em última instância, a culpa. Esta é a questão mais profunda em questão.

Na verdade, a responsabilidade já é a marca de alguém no mundo. Mas a culpa é a resposta de alguém a isso. O sub-homem evita o primeiro apenas para nunca espiar o segundo. Já existe incerteza suficiente em ser responsável e o que o sub-homem mais deseja é estar confortável em sua existência sem sentido. Não é à toa que ele se esconde atrás do “como” da organização mundial. Ele não tem conteúdo a acrescentar, pois isso seria deixar uma marca no mundo. E o sub-homem não tem peso. A gravidade – como na ética – não pode apreendê-lo porque ele flutua na irresponsabilidade da sociedade. O “como” são as sombras de que ele precisa para praticar sua mimese com a abstração do sistema ou de uma figura paterna, o führer; o Todo-responsável.

AUTOENGANO X NOSTALGIA

O sub-homem, como Eichmann prova ser, é um especialista em autoengano. Ao colocar todo o peso na hierarquia, ele esquece que são as suas mãos que estão cobertas de sangue. Ou que não há mãos limpas neste assunto. E seus argumentos são tão numerosos quanto complexos. Um exemplo é quando afirma:

"Naquele momento, senti uma espécie de sentimento de Pôncio Pilatos, pois me senti livre de toda culpa." Quem era ele para julgar? Quem era ele 'para ter [seus] próprios pensamentos sobre este assunto'? Bem, ele não foi o primeiro nem o último a ser arruinado pela modéstia. (Arendt, 1963)

Assim, não é só que ele não cogita a ideia de deixar uma marca no mundo, ele deve negar os fatos também. Todo argumento deve cair para o lado de sua irresponsabilidade. E de muitas maneiras, Pôncio Pilatos é seu modelo. Um homem do “como” não pode julgar o “quê” da questão. Simplesmente não é o lugar dele. Pelo menos, esse é o seu ponto. Mas ele pode, poderia e deveria ter feito isso.

No entanto, sua argumentação fica ainda mais complexa quando ele traz Kant para a mesa. Em sua opinião:

(...) ele viveu toda a sua vida de acordo com os preceitos morais de Kant e, especialmente, de acordo com uma definição kantiana de dever. Isso era ultrajante, aparentemente, e também incompreensível, uma vez que a filosofia moral de Kant

está tão intimamente ligada à faculdade de julgamento do homem, que exclui a obediência cega. (...) “Eu quis dizer com minha observação sobre Kant que o princípio de minha vontade deve ser sempre tal que pode se tornar o princípio de leis gerais” (Arendt, 1963).

O nazista ousa convencer as pessoas, mas, acima de tudo, a si mesmo com a argumentação do “seguir a lei”. E para fazer isso, ele distorce a filosofia de Kant, ignorando seu próprio argumento contra a obediência cega. Ele muda de lado sempre que melhor lhe convém. Em dado momento, ele é *razoável*; em outro, ele está meramente obedecendo. Mas ele não para por aí.

(...) ele vai além do mero apelo à obediência e identifica a sua própria vontade com o princípio da lei – fonte da qual a lei germina. Na filosofia de Kant, essa fonte era a razão prática; no uso doméstico que Eichmann fazia dele, era a vontade do Führer. (Arendt, 1963)

A bússola moral dentro de cada ser humano está longe de ser encontrada em Eichmann. E esse é um passo necessário para estar de acordo com a filosofia de Kant. Ele só pode obedecer a outro; seguir as ordens do Führer. No entanto, mesmo que ele fizesse de outra forma, e fosse de fato um puro kantiano, “*Eichmann realmente seguia os preceitos de Kant: uma lei era uma lei, não poderia haver exceções. [Mas] Em Jerusalém, ele admitiu apenas duas dessas exceções*” (Arendt, 1963). Assim, mesmo neste caso, ele não seria considerado um seguidor da razão prática kantiana. Cada um de seus argumentos está preparado para defender sua causa, pois ele tem convicção de sua inocência, e nada, nenhum argumento ou razão em si poderia fazê-lo mudar de ideia. Ele é, apesar de tudo o que mostrou, um homem apaixonado. Mesmo que, como um sub-homem, ele tenha passado toda a sua vida evitando sentir qualquer coisa. Quando se trata de proteger sua inocência, lá ele reencontra sua paixão. Por quê?

É assim que Eichmann poderia pensar de forma tão contraditória. Mas se nós dividíssemos sua defesa de um modo paradoxal à moda de Zenon, nós o descobriríamos fazendo um argumento todas as vezes. Essa é uma resposta possível para como ele poderia suportar tantos pensamentos impossíveis ao mesmo tempo para salvaguardar sua inocência, como aquele com Kant.

O que ele deixou de apontar no tribunal foi que neste “período de crimes legalizados pelo Estado”, como ele próprio agora o chamava, ele não havia simplesmente rejeitado a fórmula kantiana como não mais aplicável, ele a distorceu para ler: Aja como se o princípio de suas ações fosse o mesmo do legislador ou da lei do país – ou, na formulação de Hans Frank do “imperativo categórico no Terceiro Reich”, que Eichmann poderia ter conhecido: “Aja de tal uma forma que o Führer, se conhecesse sua ação, a aprovasse” (Die Technik des Staates, 1942, p. 15-16) (Arendt, 1963)

Para realizar seu autoengano, ele não deve apenas ser um especialista em, nos termos de Sartre, ter seu eu reflexivo enganando o imediato. Mas o que ele precisa para isso é um certo grau

de estupidez. Só por isso, ele poderia se enganar tantas vezes e com tanta força. Ou seja, de forma que ele não seja um mestre em enganar, mas em ser enganado.

Ele se encontra nesta posição porque não há mais argumentos a seu favor. A única coisa que ele pode inventar é um sofisma – talvez mais para sua mente do que para sua própria defesa. Pois quem se deixaria enganar por um caso tão claro? Em certo sentido, voltando ao assunto, mostra por sua apatia e desconsideração pelo “o quê” da questão e seu constante distanciamento da culpabilidade que precisa mais de sua inocência do que qualquer coisa. Mas daí decorre, se temos Beauvoir em mente, que ele busca novamente a infância. Uma época em que não tinha liberdade, sem reflexão, sem escolha, sem responsabilidade. Nada estava em jogo naquela época. Consequentemente, ele falhou na existência da adolescência. Ele deu as costas para deixar sua marca neste mundo, dando abertura ao seu ser. Ou seja, ele ficou viciado pela nostalgia.

No entanto, ele não foi vítima das circunstâncias. Ele escolheu este caminho porque a liberdade sempre esteve lá. Como escreve Arendt: *“Portanto, as oportunidades de Eichmann para se sentir como Pôncio Pilatos eram muitas e, com o passar dos meses e dos anos, ele perdeu a necessidade de sentir qualquer coisa”* (Arendt, 1963). Embora pudesse ser dito que ele havia perdido isso há muitos anos. Como disse antes, Pôncio Pilatos é o modelo de Eichmann, o campeão da existência infantil. O sub-homem não pode sentir nada, mas ele realmente sente quando se encontra em um modo de fuga ou luta. Pois é aí que sua existência está em risco; este é o seu modo de sobrevivência para que ele possa viver consigo mesmo. Alinhar-se com os outros, para ele, é apenas um instrumento para esse objetivo.

CONCLUSÃO II

O caso de Eichmann é muito complexo e até hoje diverte e choca as pessoas pela sua atitude mas também pelo que diz. Como Arendt escreve,

“Como foi possível que todos vocês, ilustres generais, pudessem continuar a servir a um assassino com tão inquestionável lealdade?,” respondeu que “não era tarefa de um soldado agir como juiz de seu comandante supremo. Deixe a história fazer isso ou Deus no céu.” (Arendt, 1963).

Na verdade, isso foi feito.

Certamente, não foi apenas a convicção de Eichmann de que Himmler agora estava dando ordens “criminosas” que determinou suas ações. Mas o elemento pessoal indubitavelmente envolvido não era fanatismo, era sua genuína, “admiração ilimitada e imoderada por Hitler” (como uma das testemunhas de defesa o chamou) – pelo homem que o fez “de um soldado de baixa patente a Chanceler do Reich . ” Seria inútil tentar descobrir o que era mais forte nele, sua admiração por Hitler ou sua determinação em permanecer um cidadão respeitador da lei do Terceiro Reich quando a Alemanha já estava em ruínas. (Arendt, 1963).

A figura de um Todo-Pai, uma figura absoluta, uma pessoa totalmente responsável e culpada desempenha um papel importante neste quadro. E talvez essa “admiração” só pudesse existir por causa desse “herói” que mudaria o mundo sozinho com suas ideias. Ele só precisaria de seguidores para colocar seu plano em ação ou se sacrificar por ele. Mas isso, pelo menos para Eichmann, era um detalhe menor. Essa figura freudiana do Todo-pai ou pai primevo nos ajuda a entender por que as “engrenagens”, os “servos” de tal plano gostariam de ficar na infância. E essa é a banalidade do mal. Um desejo em massa de abandonar a ética em uma vida responsável, isto é, desejar para sempre se livrar de sua escolha, responsabilidade, culpabilidade e liberdade. Um desejo, no entanto, condenado a nunca se realizar por, como diz Beauvoir, razões ontológicas. A recusa da liberdade é uma ilusão e um autoengano em si mesmo. Ainda que Eichmann se esconda por trás do “como” da questão, é nisso que ele atualiza constantemente a questão, o conteúdo, a ideia inicial. Ele não percebeu que ao colocar em ação uma ideia de outro, também ele deixaria sua marca no mundo, seria responsável por ela.

(...) nada mais foi do que um infortúnio que fez de você um instrumento voluntário na organização do assassinato em massa; ainda permanece o fato de que você executou, e portanto apoiou ativamente, uma política de assassinato em massa. (...) não se pode esperar que nenhum membro da raça humana queira compartilhar a terra com você. Esta é a razão, e a única razão, pela qual você deve ser enforcado (Arendt, 1963).

E o mesmo poderia ser dito, como Arendt aponta, sobre os judeus. Aqueles que ajudaram nas atrocidades do regime nazista podem ter pensado que “não tinham outra opção a não ser fazer isso”. No entanto, sempre há outra opção, mesmo que isso signifique morrer por ela. Mas essa escolha extrema não pode ser analisada mais profundamente neste artigo. O que é importante ainda enfatizar aqui por enquanto é que a liberdade está sempre presente. Sempre há uma escolha – mesmo que uma seja mais difícil do que a outra; mesmo que uma seja a própria morte. É por isso que é tão difícil analisar ou julgar alguém quando a outra opção é a morte. Mas, para ambas as filósofas, não existe tal coisa como forçar a mão de alguém.

Porém, o que está em jogo aqui é que Eichmann, como tantos outros sub-homens, ao recusar-se a ter responsabilidade, liberdade ou, como diz Beauvoir, dar abertura ao ser, não cria nem sente nada neste mundo. E por sua constante recusa à liberdade e ao *viver*, é possível dizer que o fracasso do indivíduo em superar a existência da adolescência é sucumbir ao “infortúnio” e “nostalgia” de um mundo pré-dado em que não haja liberdade para ser responsável. É apenas um modo de vida em constante autodestruição. Ele castra o desejo urgente de dar abertura ao ser, de criar sentido na vida e, com isso, em certo sentido, se expulsa da humanidade. Sua subjetividade está petrificada e, apesar de tudo, ele permanece responsável, livre, mas além disso, ele permanece também à beira de uma crise sem fim que pode impulsioná-lo para uma vida significativa.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. 1963 **Eichmann em Jerusalém: Um relatório sobre a banalidade do mal**. Nova York: Viking Press.

BEAUVOIR, Simone de. 2015. **A ética da ambiguidade**. Nova York: Open Road Media.

ELLISTON, Clark J. 2016. **Dietrich Bonhoeffer e o self ético**. Minneapolis: Fortaleza de Augsburg.

HUTCHINGS, Kimberly. 2007. **Simone de Beauvoir e a ética ambígua da violência política** In: Hypatia vol. 22, não. 3, 111-132.

MORGAN, Anne. 2009. **Ética de Simone de Beauvoir, a dialética mestre / escravo e Eichmann como um sub-homem** In: Hypatia vol. 24, não. 2, 39-53.

SARTRE, Jean-Paul. 2007. **Existentialism Is a Humanism**. New Haven: Yale University Press.

AUTOBIOGRAFIAS E MEMÓRIAS: REVISITANDO O PASSADO

Marinete Aparecida Zacharias Rodrigues

INTRODUÇÃO

Não é apenas por escolha que lembramos de algumas coisas e esquecemos de outras. É próprio do mecanismo da memória ser fluído, plural, coletivo e individualizado, múltiplo e mutável, mas também afetivo e mágico. Lembrar e esquecer são próprios de nossa condição humana. Daí termos que recorrer a outros ou aos suportes e lugares de memórias para trazer à lembrança o que esquecemos.

Sabemos que a memória opera por um processo seletivo e por ser um fenômeno construído está relacionada ao sentido de pertencimento e unidade do ser humano, o que nos leva constantemente a buscar na representação do espaço e nos lugares de memória os suportes consagrados à materialização do que se quer conservar para as gerações futuras e a afirmação da identidade social, local, regional e nacional. Entretanto é importante observar com Maurice Halbwachs que memória não é história. História é a compilação dos fatos que ocupou o maior espaço na memória dos homens, é um quadro em mudanças, é parcial e se interessa sobretudo pelas diferenças. Já a memória social ou coletiva se apresenta como um fenômeno social construído pelos grupos, pelo coletivo e se modifica em função do tempo e dos interditos.

Nessa perspectiva, a defesa da memória social se faz mais importante hoje do que era ontem, pois os jovens vivem, atualmente, num eterno presenteísmo, ou seja, sem vínculos com o passado de seus antepassados. Valorizar a memória é salvaguardar valores, costumes e tradições que dão sentido a construção de uma identidade individual, mas também coletiva, caracterizadas por traços únicos e específicos do grupo étnico, histórico e social a que se pertence.

Vivemos num momento em que a homogeneização das culturas, produzida pelo processo de globalização leva a intensificar a perda das memórias coletivas, consequentemente da identidade cultural que nos distingue de outras tantas coletividades. Dessa forma, para que possamos preservar as memórias torna-se relevante criar lugares para reverenciar, relembra, rememorar, as memórias herdadas e as memórias históricas, aqui entendidas segundo Halbwachs como a sequência dos acontecimentos dos quais a história conserva a lembrança dos momentos vividos compartilhados. Assim, devemos lembrar com Pierre Nora (1993, p. 9) que a “[...] memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (1993, p.10), são efetivamente os suportes de nossas lembranças.

A preservação das lembranças se faz em diferentes formas, sendo a mais comum a criação de lugares que nos remetem aos acontecimentos marcantes de nossas vidas. Outra forma de preservar as memórias é produzir biografias e autobiografia, narrativas de histórias de vida.

Em Tempo Interessante, Eric Hobsbawm declara enfaticamente que “escrever autobiografias

significa pensar em si próprio com nunca antes” (2002, p. 7).

A narrativa autobiográfica enquanto objeto de estudo, ganhou nos últimos anos importância entre os especialistas das ciências humanas, em especial dos historiadores. Considerada como uma escrita de si, é também uma escrita da história (Gomes, 2004, p.8) ao valorizar a individualidade e a construção da “verdade” segundo a vivência do autor/narrador/personagem, no tempo e no espaço. Como gênero narrativo, o ato autobiográfico pode ser considerado um exercício de afirmação ou reafirmação do lugar social do indivíduo, onde figuram suas práticas cotidianas, lutas políticas e ideológicas, suas diferenças culturais, memórias, relações íntimas e os acontecimentos mais significativos na trajetória de vida.

Assim, enquanto objeto construído e representativo do “eu” a narrativa autobiográfica comporta três aspectos distintos do sujeito social: um “eu” autor – que se volta para dentro de si, para suas memórias, incertezas, inseguranças, subjetividade e consciência de seus direitos e deveres enquanto cidadão e pessoa; o “eu” narrador – aquele que seleciona, classifica, torna inteligível e coerente o tempo e o espaço no processo narrativo relacionando os acontecimento pessoais ao contexto histórico; e o “eu” personagem – o sujeito histórico, com realizações, ações inacabadas, vínculos profissionais, políticos, culturais e sociais, e que por força das circunstâncias e interesses fez escolhas certas ou cambiantes, aquele cuja experiência de vida está repleta de práticas cotidianas tal qual o mais comum dos indivíduos.

Desde a invenção da escrita e mais propriamente da imprensa, que os homens multiplicaram as maneiras de narrar os acontecimentos pessoais ou públicos. Novas formas na produção de documentos foram inventadas para suprir diferentes necessidades e objetivos. O fato é que dos registros oficiais aos diários íntimos as pessoas estão sempre acumulando papéis e objetos que marcaram sua experiência de vida. Estas práticas cotidianas completam a personalidade ou como denominou Pierre Bourdieu nossa identidade social instituída. Alguns papéis são arquivados porque servem como testemunho oficial perante a justiça, outros, no entanto, remetem a memória de acontecimentos significativos, o que nos leva a inventar novos lugares de memória. Lugares que guardam vestígios de um passado nem sempre retidos na memória individual, nos obrigam manter arquivos, afinal o “dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo”. (Nora, 1993, p.17).

Ainda que, de tempos em tempos, sejamos obrigados a dispensar muito daquilo que parecia ser necessário arquivar, nossos instintos buscam preservar o que tem ligação com nossas afetividades e significâncias. Para algumas pessoas o arquivamento de documentos, papéis e objetos pessoais, que passa pela decisão e seleção dos mesmos pode vir a ter objetivo específico como o de publicar livros de memórias ou autobiografias e não tão somente a conservação de memórias

afetivas, políticas e culturais.

Nas sociedades modernas as pessoas desenvolveram a compulsão por arquivar todo tipo de papéis, públicos ou privados. Parece que só estamos completos se nosso mundo estiver vinculado a estes vestígios, ou melhor, existimos perante a sociedade também porque o oficial nos dotou de uma identidade oficializada (Artières, 1998, p. 29). Assim, os papéis são o testemunho da existência das pessoas, o que significa que temos a obrigação de arquivá-los para evitar problemas futuros. O arquivamento de papéis privados nem sempre ocorre por uma necessidade vindoura, mas sim porque “arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (Artières, 1998, p. 3). Constituir arquivo se tornou prática comum entre as pessoas, pois neles estão parte das histórias de vida, de momentos considerados relevantes para manutenção das identidades e dos costumes.

BIOGRAFIAS E AUTOBIOGRAFIAS: MEMÓRIAS QUE VALORIZAMOS

O número expressivo de biografias e autobiografias revelam a importância que as memórias exercem sobre as pessoas. Hoje existem autobiografias nas prateleiras das livrarias cujo objetivo foi o de chamar a atenção, causar polêmica, colocando assim o autor em evidência na mídia. Não é deste tipo de autobiografia que estamos tratando, mas daquelas, cujo autor buscou se definir enquanto indivíduo social. A realização da autobiografia pressupõe superar problemas metodológicos e pessoais, como por exemplo: o que devo expor? Como fazê-lo sem gerar conflitos com outras pessoas? Como romper com o padrão de linearidade no relato? O que priorizar: o indivíduo público ou o privado? Por um lado, observamos que não é incomum encontrar autobiografias onde a construção do personagem dá a ilusão de uma identidade específica, coerente, sem contradição, que não é senão o biombo ou a máscara, ou ainda o papel oficial, de uma miríade de fragmentos e estilhaços¹.

Por outro lado, temos autobiografias em que o processo de construção da narrativa de vida é coerente e coeso em relação ao contexto social e as lembranças, o que pode denotar a intenção do autor de ser reconhecido publicamente por sua individualidade, capacidade pessoal e como sujeito histórico

Nesse sentido tomo como exemplo, a já citada autobiografia de Eric Hobsbawm, o qual adotou como procedimento metodológico, enunciado no prefácio da obra *Tempos Interessantes*,

¹ O texto de Geovanni Levi trata mais especificamente dos problemas relacionados à biografia. Contudo, o autor não deixou de fazer referências às autobiografias e seus problemas metodológicos.

publicado em 2002, “que os capítulos de 1 a 16 cobrem, mais ou menos em ordem cronológica, o período a partir do qual começou a memória – início da década de 1920 – até o início dos anos de 90. A intenção não é fazer uma crônica direta.” (2002, p. 7) Segundo o autor, a porposta foi a de priorizar o perfil de homem público, de pesquisador /historiador, mais do que os detalhes da vida privada. Inicia sua autobiografia com seguinte questionamento:

[...] por que uma pessoa como eu escreve uma autobiografia, e, ainda, mais importante, por que outras pessoas, que não têm ligação especial comigo ou que talvez antes de ver a capa de um livro em uma livraria nem sequer soubessem que eu existo, acham a pena lê-la (Hobsbawm, 2002, p. 9).

Esta é uma questão que provavelmente alguns autores se fazem antes de decidir por fazer uma autobiografia. Nesse caso Eric Hobsbawm se justificou dizendo que:

Em minha vida, atravessei quase todo o século mais extraordinário e terrível da história da humanidade. Morei em alguns países e vi algo de outros, em três continentes. Talvez eu na haja deixado no mundo uma marca visível no curso dessa longa existência, embora deixe boa quantidade de marcas impressas em papel, mas desde que tomei consciência de ser historiador, com a idade de dezesseis anos, observei e ouvi durante a maior parte dela, buscando entender a história do meu próprio tempo (Hobsbawm, 2002, p. 11).

No ano de 1920, Eric Hobsbawm estava com três anos de vida, e logo na apresentação de sua obra revela alguns detalhes das memórias da infância e da convivência com a família, amigos e vizinhos. Importantes, destacar que, às vezes, rememorar significa enfrentar os lapsos e falhas da memória, porque é mais do que um simples esquecimento, é assumir a falibilidade humana e os traumas das vivências. O autor passou por este problema quando tentou se lembrar do pai. Sobre o pai escreveu:

Talvez este seja o momento de o filho enfrentar a difícil tarefa de escrever sobre o pai. A tarefa é ainda mais difícil porque não tenho quase nenhuma lembrança dele, o que significa que evidentemente preferi esquecer a maior parte a poderia haver recordado (Hobsbawm, 2002, p. 44)

Não por escolha que lembramos de algumas coisas e esquecemos outras. A memória opera por um processo seletivo e por ser um fenômeno construído está relacionada ao sentido de pertencimento e unidade do ser. Assim, nem todas as memórias vinculadas as outras pessoas podem ser expostas em autobiografias, biografias e relatos de vida, pois memória e identidade podem vir a ser elementos de conflitos². Entre narrativa autobiográfica, biográfica e memórias, existem formas

² No texto Memória e Identidade Social, publicado pela Revista Estudos Históricos da FGV, Michel Pollak analisou as implicações

diferentes de pesquisar e analisar o objeto selecionado. A autobiografia e a memória são operações historiográficas que tratam de uma escrita de si e como tal desvelam as múltiplas dimensões sociais nas quais atuamos durante nossas vidas.

O sociólogo Pierre Bourdieu (1996) não fez distinção entre biografia e autobiografia. Segundo ele histórias de vida, biografias e autobiografias, fazem parte da teoria que coloca a história dos acontecimentos históricos organizados de forma sucessiva e linear, em ordem cronológica e dotados de uma lógica que permita supor que

[...] o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (Bourdieu, 1996, p. 186).

A construção artificial possibilitada pela interpretação de quem faz a seleção e a classificação dos acontecimentos compreendidos como significativos para o “eu” subjetivo e o “eu” objetivo cria uma identidade prática. Esse procedimento é viabilizado pelos mecanismos de uma filosofia da existência, que assentados nos discursos românticos buscam transformar as narrativas autobiográficas, de histórias de vida, em unidade totalizante e portadoras de sentido inteligível.

Para vencer as determinações desta teoria que descaracteriza o estudo da história de vida, propõe Pierre Bourdieu validar a importância do nome próprio, suporte que “assegura aos indivíduos designados a constância nominal, a identidade com o sentido de identidade de si” (1996, p. 187) e identidade social representada pela assinatura que garante a individualidade e a ação dos agentes em diferentes campos. Sendo um designador rígido o nome próprio cumpre tanto a função de nomeação do ser biológico quanto da representação social deste ser que estando ele vinculado a um ato institucional e aos ritos de instituições passamos a denominá-lo estado civil. Efeito do sistema jurídico garantido pelo Estado.

Assim, como o nome próprio é uma construção oficial e arbitrária, o relato de vida, segundo Pierre Bourdieu, aproxima-se do modelo oficial da apresentação oficial de si. Na maior parte do texto fez referência aos relatos de vida, que pode ser a biografia e a autobiografia³. Propondo uma análise crítica, Bourdieu (1996), destaca que só podemos compreender uma trajetória de vida

que existem entre a construção da memória e da identidade social no âmbito da história de vida. Introduce o conceito de trabalho de enquadramento da memória realizado pelos historiadores.

³ Pierre Bourdieu, como já foi dito no início desse estudo não fez distinção clara entre biografia e autobiografia. Somente a partir da análise das leis da biografia oficial (p. 81) é que aparece nitidamente a distinção entre ambas ao empregar os termos entrevistador e entrevistado.

quando investigamos as relações estabelecidas nos diferentes campos de ação do sujeito no contexto social e temporal. Tomando como referência o explicitado até aqui farei algumas considerações sobre o estudo realizado por Priscila Fraiz em *A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema* (1998) A autora procurou organizar e registrar a trajetória do homem público com o intuito de publicar seu livro de memórias. Para tanto, analisou fragmentos da memória de Capanema utilizando os princípios da arquivística e da literatura.

Ao utilizar a noção de pacto autobiográfico, proposta por Philippe Lejeune, como sendo uma “identidade entre autor, narrador e personagem, identidade essa que o leitor não deve duvidar” (Fraiz, 1998, p. 22), a autora aproxima sua análise da teoria de Pierre Bourdieu ao relacionar “o objeto profundo da autobiografia ao nome próprio, a assinatura de uma pessoa real que escreve sobre ela mesma atesta sua identidade pela aposição do seu nome na capa do livro” (Fraiz, 1998, p.24).

Há, portanto na prática autobiográfica, um rito oficial, mostrando que ao colocar o nome na capa, o autobiografado visa ser conhecido e reconhecido publicamente, o que leva ao estreitamento de laços de confiabilidade entre autor e leitor, ao mesmo tempo em que reafirma a representação de sua identidade social. Como parte constitutiva do estudo a autora analisou os fragmentos redigidos por Gustavo Capanema, classificados e organizados em notas cronológicas, cronologias e capítulos e páginas de memórias. O personagem não chegou a elaborar sua autobiografia e publica-la. O objetivo do personagem era publicar um livro de memórias, isto fica evidente para Fraiz ao analisar os documentos. Tratando-se de um personagem político e que teve participação ativa na política nacional, Fraiz revela a personalidade que Gustavo Capanema construiu de si próprio e buscou expor aos outros conforme seus interesses e legitimação de sua identidade social.

Para o “eu” autor/narrador/personagem “o passado permanece sendo outro país, cujas fronteiras somente podem ser atravessadas pelos viajantes (Hobsbwam, 2002, p. 452), que decide cruza-las em busca de informações através das memórias, dos arquivos públicos e privados, das escritas de si, entre outras fontes históricas. O indivíduo que decide fazer uma autobiografia não tem menos problemas com suas fontes do qualquer outro trabalho de história, talvez tenha até dificuldades maiores quando trata a questão com seriedade e compromisso, pois segundo Fraiz (1998, p. 25) “a construção autobiográfica na modernidade cumpre o papel de buscar fixar o sentido para a existência do indivíduo moderno que tenta, desesperadamente, encontrar e totalizar em uma unidade a sua identidade fragmentada,” como aliás é também a história.

Nessa perspectiva, e retornando a Eric Hobsbwam, observamos que o historiador reuniu os arquivos pessoais para fazer a autobiografia baseada nas memórias e em toda sua “bagagem” de intelectual atuante. A riqueza de informações contidas em sua obra *Tempos Interessantes* permite

inferir que um relato autobiográfico, como o de Eric Hobsbawm, pode ser também uma narrativa histórica de várias gerações. Ela nos remete as nossas próprias lembranças e memória de que também vivemos no Breve Século XX e que como qualquer pessoa acumulamos vestígios da vida cotidiana.

Ao longo da existência arquivamos papéis que consideramos relevantes para nossa história de vida e parte deste material pode ser de origem oficial ou não. Assim, é bastante comuns as coleções de álbuns de fotografias, guardar antigas agendas, currículo vitae, documentos escolares sem validade, diários, cartas, datados ou não, afinal,

o dever de arquivar nossas vidas é onipresente na nossa sociedade. Quer seja na vida diária, no espaço social (por exemplo na escola) ou na esfera familiar, ou ainda no quadro de práticas científicas ou comunitárias, devermos nos entregar com frequência a esse exercício (Artières, 1998, p. 12).

A autobiografia é o ato de “falar de si”. É o ato de autorização oficial para que os outros saibam mais a respeito de nossa identidade social. É o mesmo que dizer: Eu Vos Autorizo a saber....

REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, Philippe. **Arquivos Pessoais**. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 21, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. IN: **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Trad. Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1996.
- FRAIZ, Priscila. **A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema**. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 21, 1998.
- GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo**. Rio de Janeiro: FGV, 2004, pp. 7-24
- HOBSBWAM, Eric. **Tempos Interessantes: uma vida no século XX**. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, J. E FERREIRA, M. (orga.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, pp.167-182.
- NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*. São Paulo: PUC/SP, n. 10, 1998, pp. 7-16.
- POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

SOBRE OS ORGANIZADORES

VICTOR FINKLER LACHOWSKI

Doutorando em Comunicação (PPGCOM-UFPR), vinculado à linha de pesquisa Comunicação e Formações Socioculturais; Mestre em Comunicação (PPGCOM-UFPR); Bacharel em Publicidade Propaganda (UFPR). Membro do grupo de pesquisa NEFICS - Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR/PPGCOM- UFPR/CNPq). Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Bolsista CAPES-DS. Redator, Roteirista e Escritor. Apresentador do Massacre Podcast, dedicado a cultura de horror.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1605419228875226>

MARIA VITÓRIA MIRON DULEBA

Graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná; pós-graduada em Psicologia Social pelo Instituto Souza e graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná. Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Histórico Cultural e Psicopedagogia, atuando principalmente no seguinte tema: antimanicomial, saúde coletiva e neurodiversidade. Apresentadora do Massacre Podcast, dedicado a cultura de horror.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5236579577186533>

BRUNA MUZZO DE MELO

Possui graduação completa em Licenciatura em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2019). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Estética. Professora de Filosofia na Secretaria de Estado da Educação e do Esporte (SEED).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7263380006636011>

SOBRE OS AUTORES

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

Prof. Dr. **JOÃO CARLOS DE MOURA**

ADRIANO MEDEIROS DA ROCHA

Cineasta, professor de cinema, TV e linguagem audiovisual do curso de Comunicação Social-Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Formação: pós doutorando pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense, doutor em Artes/Cinema, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Departamento de Audiovisual da Universitat Autònoma de Barcelona. Desenvolve suas pesquisas científicas na linha Criação e análise da imagem e do som. É membro dos grupos de pesquisa Laboratório Mídia@rte, sediado na EBA-UFMG e Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA), sediada no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (IACS-UFF). E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br

ANDRÉ LUIS LA SALVIA

Graduado, mestrado e doutorado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professor adjunto III da Universidade Federal do ABC (UFABC), com dedicação principalmente nas áreas de 'Metodologia e Prática do Ensino de Filosofia', 'Filosofia e Cinema' e sobre os autores Gilles Deleuze e Felix Guattari. Atualmente é coordenador do núcleo da UFABC do PROF-FILO.

BRUNA COSTA NOGUEIRA

Doutoranda em Estudos de Linguagens – UFMS, em estágio doutoral na Universidade do Minho, Portugal. Mestre em Estudos de Linguagens, UFMS.

CAROLINA MONTEBELO BARCELOS

Bacharelado em Artes Cênicas na UNIRIO, mestrado em Estudos de Literatura e doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade - com bolsa sanduíche da Capes em Theatre Arts and Performance Studies na Brown University -, ambos pela PUC-Rio. Em 2024 iniciará pós-doutorado com pesquisa sobre a representação da violência contra a mulher na literatura contemporânea brasileira e argentina na UERJ.

CINTIA RITA SOARES DE FREITAS

Jornalista graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Trabalhou como monitora do Núcleo de Educação Inclusiva (NEI) da UFOP. Foi roteirista e apresentadora do programa Falando Sobre da web rádio Plural, diretora e roteirista da Série Documental autobiográfica Elos: traduzindo o intraduzível e apresentadora da Telejornal Laboratorial Pontes. Ministra palestras sobre a deficiência física no contexto educacional e social. E-mail: cintiasoares.comunica@gmail.com

EDGAR CÉZAR NOLASCO

Professor titular da UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL. Possui mestrado em Teoria da Literatura (UFMG), doutorado em Literatura Comparada (UFMG), com pós-doutorado em Cultura (PACC-UFRJ). Ministra as disciplinas Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Graduação em Letras e Literatura Comparada e Teorias sem disciplina na Pós-Graduação Estudos de Linguagens. É fundador e coordenador do NECC: NÚCLEO DE ESTUDOS CULTURAIS COMPARADOS (desde 2009), e editor-presidente dos periódicos do grupo CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS (desde 2009).

INGRID CAROLINE BENATTO

Mestre em Letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - campus Pato Branco, na área de concentração "Literatura, Sociedade e Interartes". Possui graduação em Letras Português - Inglês pela UTFPR - campus Curitiba, e pós-graduação em Língua Inglesa: Metodologia e tradução pela PUC-PR. Participa do grupo de pesquisa "Literatura em Língua Inglesa, do(a) Universidade Tecnológica Federal do Paraná", e atua como professora de Língua Inglesa no Ensino Fundamental - anos iniciais.

INDAYÁ DE SOUZA NOGUEIRA

Graduanda em Letras Português- Espanhol pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFMS) pela Fundect- Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia sob orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco com o projeto intitulado "Escrever para com-viver: Racionais Mcs e o rap como devir descolonial". É membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados- NECC e participante dos projetos Estudos Culturais Comparados, Paisagens transculturais na fronteira sem lei e Cadernos de Estudos Culturais. Possui interesse em literatura brasileira, literatura afro-periférica, literatura comparada, estudos culturais e educação.

IVAN MENDONÇA

Graduado em Filosofia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) – *e-mail*: ivanmendonca99@gmail.com.

JARDEL LUCAS GARCIA

Professor, amante de literatura, educação, jogos e cinema. Com uma formação que flutua entre tecnologia e educação, procura combinar essas duas áreas para conectar tanto seus gostos e aspirações individuais quanto para atingir positivamente o máximo de pessoas possível. Da graduação em Sistemas de Informação e também em Letras ao Mestrado em Pedagogia do eLearning (UAb), desenvolve pesquisas sobre esses temas e procura escrever tanto no campo da ficção quanto da não-ficção, do narrativo ao científico, numa aprendizagem diária e contínua.

JOICE APARECIDA SANTOS FARIA

Bacharel em Ciências Humanas e graduanda em Ciências Econômicas, ambas pela Universidade Federal do ABC (UFABC). Tem interesse nas áreas de 'Cinema, Filosofia e Sociedade' e 'Economia Circular e Criativa', tendo já publicado artigo na 'Revista Viso - Cadernos de estética aplicada' sobre filosofia e cinema.

LEONARDO AUGUSTO DE JESUS

Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Pesquisador do Nucleo de Estudos Carnavalescos e Festas – NesCaFe (CNPQ). Foi Professor Colaborador da Pós-Graduação em Figurino e Carnaval da Universidade Veiga de Almeida (2016 a 2020) e Professor Substituto nos cursos de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes – UFRJ (2021 a 2023). Cenógrafo, figurinista e carnavalesco nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, ganhador do Prêmio Machine de Melhor Carnavalesco da Intendente Magalhães (2020).

MARINETE APARECIDA ZACHARIAS RODRIGUES

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo/USP (2013), Realizou Estágio Pós-doutoral na Universidad Nacional de Jujuy/ Argentina (2022). Mestre em História pela UNESP/ Assis (2008), Graduada em História pela UFMS (2005). Professora Efetiva na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, no Curso de História, na Unidade Universitária de Campo Grande. Coordenadora do Mestrado e Doutorado Profissional em Ensino de História - ProfHistória. Líder do grupo de pesquisa Estudos da Memória, Patrimônio Cultural e Ambiental e Ensino de História. Membro da Associação Brasileira de Mulheres de Carreira Jurídica, Seção Mato Grosso do Sul (ABMCJMS). Tem experiência na área de História, com ênfase em Ensino de História, História das Mulheres, Memória e Patrimônio Cultural na Rota Bioceânica, atua principalmente nos temas: ensino de história, pesquisa, mulheres, violência, justiça, teoria e metodologia, memória e patrimônio histórico cultural na Rota Bioceânica. Tem obras e artigos publicados sobre crime e criminalidade no século XIX, Mulheres, violência e justiça em Mato Grosso do Sul

MAURÍCIO CINTRÃO FRANÇA

Jornalista, especialista em Arte Educação (Novoeste) e Licenciando em Artes Visuais (Uniassevi) - mauricio.cintrao@gmail.com

MURILO DE CASTRO

Internacionalista de formação, mestrando em Cinema e Audiovisual (PPG-CINEAV) pela Faculdade de Artes do Paraná/ UNESPAR, vinculado à linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Pesquisador nas áreas de: Cinema & Horror; Cinema & Cultura; Cinema & Política e Narrativas Audiovisuais. Marxista-leninista e integrante do Massacre Podcast.

PAULO ABE

Paulo Abe (1987) é escritor e mestre em filosofia pela USP. Atualmente, é doutorando na mesma instituição, tendo publicado cinco livros de ficção, dentre eles três romances e dois de contos, incluindo "Um corpo divisível" (2019) e "O livro dos tradutores" (2022), ambos pela Penalux.

ROGER FERNANDES CAMPATO

Possui graduação em Comunicação Social (Habilitação em Jornalismo) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (1994), graduação em Ciências Sociais (Sociologia) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (1999), mestrado (2002) e doutorado (2007) em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos. É professor adjunto I da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Brasil. Foi coordenador (2017-2020) dos Cursos de Licenciatura e de Bacharelado em Filosofia do Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT) da UPM, coordenador de Pesquisa do CEFT (2014-2017) e Tutor de Desenvolvimento de Carreira da unidade (2021-2022). É colíder do Grupo de Pesquisa em Ética e Bioética (GPEB/UPM/CNPq), membro do Comitê de Ética em Pesquisa envolvendo Seres Humanos (CEP-UPM) e membro do comitê de Ética da diretoria da Sociedade Bioética de São Paulo (Regional da Sociedade Brasileira de Bioética). Tem experiência nas áreas de Filosofia e de Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Ética, Bioética, Filosofia Política, Filosofia da Educação, Teoria Crítica, Sociologia do Trabalho e das Organizações.

Editora Coletivo Cine-Fórum
Todos direitos reservados
2024

Livro digital gratuito de acesso aberto